

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
Departamento de Estudios Hebreos y Arameos



## TESIS DOCTORAL

**Tras el modelo binario: el cuerpo femenino en la prosa hebrea y  
romance en la Península Ibérica de la Baja Edad Media.  
Proyección y reflejo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Rachel Peled**

Directores

Pablo Torijano Morales  
María Teresa Miaja de la Peña  
Carlos Sainz de la Maza

**Madrid, 2015**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HEBREOS Y ARAMEOS



**TRAS EL MODELO BINARIO:  
EL CUERPO FEMENINO EN LA PROSA HEBREA Y ROMANCE  
EN LA PENÍNSULA IBÉRICA DE LA BAJA EDAD MEDIA.  
PROYECCIÓN Y REFLEJO**

TESIS DOCTORAL

**Rachel Peled**

DIRIGIDA POR

**Dr. Pablo Torijano Morales (UCM)**  
**Dra. María Teresa Miaja de la Peña (UNAM)**  
**Dr. Carlos Sainz de la Maza (UCM)**

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS DE LAS RELIGIONES  
Madrid, 2014



לאבא



*Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda,  
el ramo que abandona el viento en el umbral.*

("Camino del espejo" V, Alejandra Pizarnik)



# **TRAS EL MODELO BINARIO:** **EL CUERPO FEMENINO EN LA PROSA HEBREA Y ROMANCE** **EN LA PENÍNSULA IBÉRICA DE LA BAJA EDAD MEDIA.** **PROYECCIÓN Y REFLEJO**

## Índice

<b>I. Prolegomena .....</b>	<b>I</b>
<b>1. Más allá de la dicotomía (medieval y genérica): introducción .....</b>	<b>3</b>
1.1. Introducción general: tres dimensiones .....	3
2.1.1. La dimensión teórica .....	5
2.1.2. La dimensión histórica .....	7
2.1.3. La dimensión disciplinar .....	9
1.2. El cuerpo femenino en el pensamiento judío y cristiano medieval de la Península Ibérica .....	16
1.3. El cuerpo femenino en la sociedad judía y cristiana bajomedieval .....	23
<b>2. Las obras tratadas en su contexto histórico, filosófico y social .....</b>	<b>33</b>
2.1. Presentación general .....	33
2.2. Sendebat. Versiones en hebreo y en castellano: el Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres (Lem) y Mishle Sendebat (MS) .....	35
2.3. Melitsat Efer veDinah .....	43
2.4. Libro de buen amor .....	46
2.5. Diálogo entre el Amor y un viejo .....	54
2.6. La historias de Sahar y Kimah y de Yoshfe y sus dos amadas .....	57
2.7. La historia de Flores y Blancaflor .....	61
2.8. La voz femenina en la lírica hebrea y romance medieval .....	63
<b>3. El cuerpo femenino. Deseo y carnaval, inversión y otredad .....</b>	<b>71</b>
3.1. El carnaval y el cuerpo grotesco .....	71
3.2. Aspectos carnalescos en relación con el cuerpo femenino en Lem y MS .....	75
3.3. Aspectos carnalescos en relación con el cuerpo femenino en Lba y Melitsat Efer veDinah .....	85



3.4. Aspectos carnales en relación con el cuerpo femenino en El séptimo cuaderno de Yaacov ben Elazar, La historia de Yoshfe y sus dos amadas .....	96
3.5. Resumen .....	103
<b>4. El cuerpo que habla. El discurso femenino, <i>bodytalk</i> y la narración como modificadores de la realidad intra y extratextual</b> .....	<b>107</b>
4.1. La voz del cuerpo femenino en la lírica hebrea y romance .....	107
4.2. El discurso femenino: sexo y poder en Melitsat Efer veDinah y Lba .....	117
4.3. La palabra persuasiva de la mujer en La historia de Flores y Blancaflor, Sahar y Kimah, y Yoshfe y sus dos amadas .....	122
4.4. Narración femenina y realidad en las versiones de Sendebár en hebreo y castellano .....	131
4.5. Conclusiones .....	151
<b>5. El cuerpo y la mirada. Reflexiones sobre la mirada masculina y femenina: régimen de poder y proyección</b> .....	<b>155</b>
<b>6. El cuerpo femenino y el espacio urbano. Paralelismos metafóricos con sentido psicológico y social</b> .....	<b>177</b>
6.1. "Honrada hija del rey en su morada": la mujer y el espacio doméstico en la tradición judía y cristiana .....	177
6.2. Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en Lem y MS .....	183
6.3. Límites y barreras: el cuerpo femenino y su morada en Lba y Melitsat Efer veDinah .....	193
6.4. Metonimias eróticas: reflejos psicológicos en el entorno físico en La historia de Flores y Blancaflor y La historia de Sahar y Kimah .....	197
<b>7. Entre cuerpo y espíritu. El sentido alegórico de la mujer</b> .....	<b>209</b>
7.1. Entre lo terrenal y lo divino: el reflejo de una dicotomía en el Lba y Melitsat Efer veDinah .....	209
7.2. Marginalidad y otredad: el cuerpo viejo y el cuerpo femenino en la poesía hebrea y árabe y su sentido político en el Diálogo entre el Amor y un viejo .....	220
7.3. Entre cuerpo y espíritu: el cuerpo femenino en La historia de Flores y Blancaflor y La historia de Sahar y Kimah .....	234

<b>8. De cara al futuro: orientación para próximas investigaciones al respecto .....</b>	<b>243</b>
8.1. El debate a favor o en contra de las mujeres .....	243
8.2. La alcahueta .....	245
8.3. El cuerpo femenino en la lírica hebrea y romance .....	245
8.3.1. La poesía del deseo .....	246
8.3.2. Los cantares de boda .....	248
8.3.3. La poesía del vino .....	248
8.3.4. Las <i>moaxajas</i> .....	248
<b>9. Resumen y conclusiones .....</b>	<b>253</b>
9.1. Mujer y carnaval .....	258
9.2. El cuerpo que habla .....	261
9.3. El cuerpo y la mirada .....	264
9.4. El cuerpo femenino y el espacio urbano .....	267
9.5. Entre lo terrenal y lo divino: el sentido alegórico del cuerpo .....	268
<b>10. Beyond the Binary Model: The Female Body in Hebrew and Romance Prose in Late Middle Ages in Spain. A Comparative Reading. English Synopsis .....</b>	<b>271</b>
<b>11. Apéndice: antología bilingüe en hebreo, árabe y castellano de fragmentos de las obras <i>Melitsat Efer veDinah</i>, <i>Mishle Sendebat</i>, <i>La historia de Sahar y Kimah</i>, <i>La historia de Yoshfe y sus dos amadas</i> y poemas selectos .....</b>	<b>274</b>
<b>12. Bibliografía .....</b>	<b>329</b>
12.1. Fuentes primarias .....	329
12.2. Fuentes secundarias .....	333



## PROLEGOMENA

Sábado por la mañana. Me despierto entre las respiraciones de otros tres cuerpos tranquilos, dormidos a mi lado. Su tacto, sudor, calor llena todo de sentido. También la ausencia de otro cuerpo, el de mi padre, que ya no está, en cuerpo. El cuerpo, como la morada en la que vive, se define por sus límites, crea su esencia por el espacio que se forma entre ellos.

Más de una década después de haberla iniciado, esta aventura de investigación se llena de otro sentido real y actual. Empecé estudiando el cuerpo femenino en la lejana Edad Media. A medida que crecía, maduraron también mis estudios y comprensión del cuerpo. Con el parto de mi segundo hijo, perdí el útero. A partir de un juego literario y cultural, comencé a pensar en conceptos que son relevantes con respecto a nuestras vidas a pesar de su lejanía temporal. El cuerpo dejó de ser algo meramente físico y cobró otros sentidos. Y finalmente, la tesis adoptó un cuerpo propio y se hizo realidad.

Me gustaría agradecer profundamente a todos los que me han ayudado llegar hasta aquí:

A mis profesores Prof. Ruth Fine y Dr. Matti Hus, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, por acompañarme desde el inicio de mi camino e instruirme como investigadora. Gracias por apoyarme siempre y por su gran labor como directores de esta tesis en sus primeras fases, en la Universidad Hebrea de Jerusalén.

A mis directores actuales de tesis, Dra. María Teresa Miaja de la Peña, de la Universidad Nacional Autónoma de México, y Dr. Pablo Torijano, de la Universidad Complutense de Madrid, por su gran ayuda, instrucción, consejo profesional y apoyo personal en los últimos años.

A Dr. Carlos Sainz de la Masa, por codirigirme la tesis.

A Prof. Carlos Alvar, por acogerme en el mundo de los hispanistas medievalistas y ayudarme en mis primeros pasos de investigación.

A Dra. Marta Haro Cortés y Dr. José Manuel Lucía Megías, por abrirme puertas y horizontes nuevos.

A Prof. Raquel Sperber, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, por sus consejos profesionales y didácticos.

A los miembros del Departamento de Estudios Hebreos y Arameos de la UCM y, especialmente, a Vicky por su ayuda.

Al Instituto Gaon para la Cultura Sefardí, de la Universidad de Ben Gurion, y al Instituto Misgav, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, por los premios que me otorgaron y me ayudaron a realizar esta investigación.

Al Sr. Francisco Melián Vázquez, por su gran ayuda en la edición lingüística del trabajo.

A la Dra. Licia Alliberti, por su ayuda con la edición gráfica.

A mis amigos, especialmente a Noga, Diana y Yaara, por animarme a seguir adelante en momentos de desesperación absoluta y por alegrarse conmigo en los buenos momentos.

A mis familiares, especialmente a mis abuelos, Hemda y Menachem, Zimra y Elad, por dar la más alta prioridad a los estudios.

A mis padres, Yuval y Rivka, por creer en mí durante todos estos años y darme fe en este camino.

A mi marido y compañero en esta vida e infinita aventura, José Antonio, por enseñarme a disfrutar, y a nuestros hijos, Rafael y Uriel, por nacer y crecer con *mami doctoranda*.

Algunas notas técnicas. En este estudio comparativo intentaré indagar en el sentido social, cultural y psicológico del cuerpo femenino y sus diferentes reflejos en obras hebreas y romances de Península Ibérica de la Baja Edad Media. En muchos casos, he ampliado el contexto judío para la comodidad de los lectores. No obstante, en la parte correspondiente al contexto de la literatura escrita en castellano, abrevié todo lo posible, intentando no desbordar la tesis con detalles que no están directamente vinculados. El resto de la información está indicada en las notas a pie de página y en propuestas de lectura de otros estudios. En todos los casos de citas de fuentes primarias hebreas, aporté mis traducciones a todos los textos con el propósito de mantenerme lo más próxima al sentido original, indicando oportunamente si me he basado en una traducción anterior. La mayoría de los textos no se han traducido anteriormente al castellano, por lo que esta tesis propone el primer acercamiento a ellos en esta lengua.

## **CAPÍTULO 1**

# **MÁS ALLÁ DE LA DICOTOMÍA (MEDIEVAL Y GENÉRICA): INTRODUCCIÓN**



## **CAPÍTULO 1**

### **MÁS ALLÁ DE LA DICOTOMÍA (MEDIEVAL Y GENÉRICA): INTRODUCCIÓN**

#### **Introducción general: tres dimensiones**

El intento de aproximarse al cuerpo<sup>1</sup> femenino<sup>2</sup> en la prosa judía y cristiana<sup>3</sup> de la Península Ibérica durante el Bajo Medievo<sup>4</sup> conlleva dos desafíos: por un lado, la comparación —muy poco trabajada hasta el momento— entre estas dos literaturas; por el otro, la comprensión de una historia literaria dentro del marco de relaciones entre literatura, historia, sociedad y cultura<sup>5</sup>.

Hasta el momento actual, el estudio comparativo de la literatura hebrea y la romance<sup>6</sup> no se ha explorado en todas sus posibilidades debido a la división en compartimentos estancos de las diferentes aproximaciones temáticas y metodológicas. De hecho, salvo los trabajos de G. Bossong<sup>7</sup> A. Doron<sup>8</sup>, J. Deckter<sup>9</sup>, Oettinger<sup>10</sup>, Alba y Sainz de la Maza<sup>11</sup>, y M.R. Lida Malkiel<sup>12</sup>, así como alguna

<sup>1</sup> Perspectivas comparativas sobre el cuerpo femenino en la cultura occidental, véase en: Suleiman 1986.

<sup>2</sup> Sobre la mujer en la Edad Media, véase: Newman y Echols 1993; Tallan: web (Una bibliografía sobre la mujer judía medieval en el arte, pensamiento, literatura, etc.); Wade 1996: 37- 69; Walter 2006: 655- 670. Sobre la construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media, véase: Moral 2008; Mosher 2010.

<sup>3</sup> Véase: Curtius 1948; Deyermond 1973.

<sup>4</sup> Sobre la peculiaridad de la Edad Media, véase: Kleinschmidt 2000.

<sup>5</sup> Funes 2009: 6. Me basaré en la relación entre literatura, historia e historicismo como la traza Spiegel en su artículo sobre historia, historicismo y lógica social. Véase: Spiegel 1994: 123- 161

<sup>6</sup> Véase Monroe 1992.

<sup>7</sup> Bossong 2010.

<sup>8</sup> Véase por ejemplo: Doron 1988a: 39- 44; Doron 199b: 469- 482; Doron 1992: 75- 80; Doron 1994: 93- 103; Doron 1998a:81- 94; Doron 1998b: 107- 116.

<sup>9</sup> Véase por ejemplo: Decter 2007; Decter 2009.

<sup>10</sup> Oettinger 2009: 85- 96.

<sup>11</sup> Alba y Sainz de la Maza 2012.



menCIÓN a este respecto en investigaciones de Castro<sup>13</sup>. A. Deyermond, por poner un ejemplo, las relaciones entre la literatura hebrea y la cristiana<sup>14</sup> no se han abordado por múltiples razones, tanto de índole académica como ideológica<sup>15</sup>. No obstante, el estudio de estos contactos interculturales y literarios podría enriquecer el entendimiento histórico e ideológico<sup>16</sup> de ambas sociedades, tan entrelazadas en el ámbito cotidiano, así como en el de la creación artística y literaria.

Se debe observar la mediación textual sin olvidar el contexto exterior y los elementos que influyeron en la construcción del mismo texto, es decir «el enfoque cultural del hecho literario»<sup>17</sup>. Según Funes:

Esta dimensión cultural permite recuperar huellas del hacer humano no verbalizadas (o mejor, configuradas discursivamente), huellas de una historia modesta y secundaria, pero que pueden transformarse en herramientas críticas eficaces para postular relaciones concretas entre texto y contexto<sup>18</sup>.

Gabrielle Spiegel describe la «lógica social del texto» como una praxis bidireccional: «acción de la historia sobre los textos y acción discursiva de los textos en la historia (las pulsiones de la contienda histórica se inscriben en los textos, así como la acción discursiva se inscribe en el entramado social como una forma de intervención)»<sup>19</sup>. La lógica social se expresa no solamente en el contenido explícito de los textos, sino también en su forma, las estrategias discursivas y los efectos de sentido, que «constituyen la práctica del arte verbal más allá de los textos y de los autores concretos»<sup>20</sup>. Es por ello por lo que habría que aplicar en el análisis de los textos una dimensión teórica, una histórica y otra disciplinar<sup>21</sup>.

---

<sup>12</sup> Véase por ejemplo: Malkiel 1959: 17- 82; Malkiel 1973: 291- 338.

<sup>13</sup> Castro 1948.

<sup>14</sup> Sobre las relaciones entre la literatura hebrea y la árabe en la España Medieval véase los trabajos de Tobi, por ejemplo: Tobi 2000; Tobi 2010 a-f. Sobre las mujeres en la sociedad judía y la musulmana de aquella época véase: Mirrer 1996.

<sup>15</sup> Véase por ejemplo los comentarios de Schirmann y Fleischer sobre las influencias cristianas nocivas o negativas sobre algunos poetas hebreos en la península ibérica: Fleischer 2000; Schirmann 1979; Schirmann 1997.

<sup>16</sup> Véase: Dalarun 1993: 50.

<sup>17</sup> Funes 2009: 6.

<sup>18</sup> Funes 2009: 6.

<sup>19</sup> Funes 2009: 77.

<sup>20</sup> Funes 2009: 17.

<sup>21</sup> Funes 2009: 17.

## La dimensión teórica

Ambas literaturas se desarrollaron en un contexto sociopolítico condicionado por influencias religiosas, ideológicas y culturales que intervenían en todos los aspectos de la época<sup>22</sup>. Una observación detenida de las relaciones<sup>23</sup> mutuas y recíprocas entre los campos sociopolíticos<sup>24</sup> e ideológicos<sup>25</sup> podría contribuir a comprender mejor la relevancia de esas obras en nuestros días.

Para realizar una lectura comparativa de obras hebreas y cristianas me basaré, por diversas razones, en el modelo de *poli-sistema* de Even Zohar. Este autor considera los diferentes aspectos de una cultura como elementos dentro de un poli-sistema en el que se crean vínculos entre todos ellos y otros *poli-sistemas*. Según Drory, este modelo<sup>26</sup>:

1. permite referirse a cualquier texto, y no solamente a los textos tradicionalmente considerados como «literarios», además de darles sentido dentro del mismo marco teórico.
2. Analiza cada «tejido literario» como una red de conceptos que observan los complejos textuales sin clasificarlos y separarlos genéricamente, sino como polaridades dentro del conjunto. Cada uno de ellos tiene un papel concreto y está relacionado con los demás. Los vínculos entre los diferentes elementos son esenciales para el entendimiento de la dinámica dentro de la totalidad.

Al trabajar con varios campos entrelazados, es de vital importancia definir los límites y puntos de actuación de cada uno de ellos de manera precisa. Las conjeturas de Drory sirven como punto de partida para el siguiente análisis:

El sistema sociopolítico y el literario son dos sistemas separados, con sus propias restricciones, posibilidades y dinámicas particulares. Por ello, la situación dentro de un sistema no puede servir de explicación directa de la condición del otro; en otras palabras, el hecho de que la institución social tenga ciertas necesidades en el campo de la expresión literaria puede implicar que la literatura que se encuentra bajo su dominio funcione como una herramienta propia de dicha expresión, pero no podría juzgar de acuerdo con consideraciones políticas, sociales, etc., cuáles serían los modelos, formas o normas literarias que se utilizarían para la realización de esa necesidad. La resolución ha de ser literaria, dependiendo, fundamentalmente, de las coacciones y posibilidades que

<sup>22</sup> Interesante en este punto es la propuesta de Rosen y Yassif. Véase: Rosen y Yassif 2003.

<sup>23</sup> Para las relaciones con la literatura árabe véase: Hamilton, Portnoy y Wacks 2004.

<sup>24</sup> Las conjeturas de Lubin respecto al análisis del sentido político de la mujer en diferentes fenómenos sociales sirve como un punto de referencia, aunque el trabajo desarrollado aquí no apoya una posición feminista como refleja su libro. Véase: Lubin 2003.

<sup>25</sup> Véase: Macpherson 1998.

<sup>26</sup> Drory 1988: 18-19.

ya existen dentro del sistema literario, como, por ejemplo, modelos que ya sirven para desarrollar alguna función señalada en el repertorio, por lo que estarían considerados como «ocupados», y otros que se considerarían como «libres» y disponibles para su nuevo papel<sup>27</sup>.

Junto con el modelo de Even Zohar<sup>28</sup>, me apoyaré en la distinción de R. Tsur<sup>29</sup> entre poética cognitiva y poética histórica para definir las influencias recíprocas de los elementos sociales, históricos y literarios.

<sup>27</sup> Drory 1988: 17.

<sup>28</sup> Even Zohar 1978: 1- 6. Véase sobre la contribución de este modelo a la investigación de las relaciones inter- literarias en: Drory 1988; Drory 1991; Drory 2000.

<sup>29</sup> Tsur 2000: 7- 8; 75- 90. Según Tsur: «La poética cognitiva investiga cómo los procesos cognitivos diseñan las formas literarias, la reacción de los lectores a las obras y la actividad crítica. La poética histórica investiga el sistema de valores comunes en un lugar y tiempo dados [...] La obra se percibe como un complicado cruce de códigos compartidos entre el autor y el lector en un momento dado. Los códigos son sistemas que determinan el carácter de sus componentes. El mismo elemento tendría otro carácter dentro de otro código.» (Tsur 2000: 7- 8). Creo que se podría encontrar apoyo a la teoría de Tsur en: Culler 1982.

## La dimensión histórica

En esta aproximación adoptaré la posición de L. Funes sobre el «enfoque histórico-crítico», entendiendo la lectura «como el encuentro, la puesta en contacto de dos historicidades: el pasado de la escritura y el presente de la lectura»<sup>30</sup>. Según Funes, el estudio de las obras escritas en el pasado se realiza mediante su relación con el presente<sup>31</sup>, ayudando a entender mejor no solamente el entorno social<sup>32</sup> y religioso de la Edad Media, sino también la actual posición crítica<sup>33</sup> e ideológica:

En este lugar es oportuno mencionar un principio formulado por Adorno en su *Dialéctica negativa*: la historia no tiene significado en sí misma, sino solo en relación con el presente [...]. Hay una relación fuerte, y yo diría inevitable, entre el estudio del pasado y el presente, y el modo de aprovechar esa relación es convirtiendo la historia en un concepto crítico que ayude a desmitificar (y esta es la palabra clave) el presente. Cuando digo *desmitificar* no estoy homologando mito con mentira: solo marco la existencia de un tipo de saber tomado como natural, que debe someterse a una revisión crítica para ser transformado en conocimiento<sup>34</sup>.

Una observación de las imágenes femeninas en la literatura hebrea y española medieval puede ser realizada a la luz de esa posición. Las observaciones de J. Le Goff sobre el cuerpo grotesco y la imaginación servirán para entender mejor el complejo juego de las representaciones femeninas en ambas literaturas. Como se verá a lo largo del trabajo, los conceptos culturales de la mujer y el cuerpo tenían una importancia considerable en las relaciones de fuerza y poder entre los sexos. Según Le Goff, el término de «imaginación» está relacionado con otros tres términos: representación, simbolismo e ideología<sup>35</sup>:

*Representación* significa cualquier imagen mental apercebida de la realidad externa. La representación está relacionada con el proceso de abstracción. Por ejemplo, la representación de una catedral es la idea que tenemos de ella.

*Simbolismo*: un objeto es simbólico si se refiere a un infra-sistema de valores, tanto históricos como ideales.

<sup>30</sup> Funes 2009: 46.

<sup>31</sup> Véase un ejemplo para la relevancia de la historia en el contexto actual de la mujer: Tena 1991: 61- 68.

<sup>32</sup> Sobre el sentido político del texto literario, véase: Jameson 2004.

<sup>33</sup> En este contexto véase también las premisas teóricas de Patterson: Patterson 1990: 87- 108.

<sup>34</sup> Funes 2009: 47.

<sup>35</sup> Le Goff 1992: 1.

La *ideología* distorsiona la representación imponiendo un concepto del mundo que altera el significado tanto de la «realidad» material como de la «imaginación»<sup>36</sup>.

En el estudio de las imágenes femeninas, intentaré observar los límites y las relaciones mutuas entre esos cuatro elementos, mostrando cómo las influencias entre sociedad, política, literatura, ideología y religión formaban la realidad literaria e histórica. Como escribe Le Goff:

Psychoanalysis, sociology, anthropology, and the study of the media have taught us that the life of men and societies depends just as much on images as it does on more palpable realities. [...] The imagination nourishes man and causes him to act. It is a collective, social, and historical phenomenon<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Le Goff 1992: 1-2.

<sup>37</sup> Le Goff 1992: 5.

## La dimensión disciplinar

Mi observación de diferentes obras literarias hebreas y cristianas de la Baja Edad Media española según las premisas expuestas arriba me condujo a revelar la existencia de una dinámica que se repite en la manera que los autores se enfrentan a los diferentes fenómenos culturales y sociales. De hecho, una lectura detenida podría revelar una construcción parecida a una obra musical de Jazz (a partir de este momento la llamaré el Modelo Jazz), basada en tres fases: *Repetición, Inversión/ Variación y Detención*.

La analogía entre la progresión de textos literarios medievales y una pieza musical de Jazz (el Modelo Jazz) se desarrollará del siguiente modo: Su punto inicial se encuentra en el establecimiento de un principio de seguridad a través de la repetición de un motivo conocido (*Repetición*). A continuación, se trata de dar placer al oyente/ lector a través de variaciones en constante expansión, tentadoras y deleitantes por la magia de cambiar o torcer el motivo conocido (*Variación o Inversión*). Finalmente, antes del desenlace de la obra, se forma una dilatación, un retraso del desenlace que da un nuevo sentido a las variaciones y el motivo conocido haciendo eco entre sus líneas (*Detención*). Estos ecos crean relaciones dialógicas, según Bakhtin y Kristeva<sup>38</sup> con el orden existente<sup>39</sup>.

El Modelo del Jazz propone una herramienta analítica para la dinámica de obras literarias respecto a cualquier fenómeno cultural, ideológico o social. En la investigación actual sugiere una interpretación que asigna a las representaciones femeninas un papel complejo en contraposición a las investigaciones tradicionales que se concentran en su relación con el orden patriarcal<sup>40</sup>. Incluso el análisis crítico de punto de vista feminista<sup>41</sup> de las obras medievales apoyaba principalmente la visión dicotómica<sup>42</sup> de la mujer, retratando la posición femenina como subversiva<sup>43</sup> del dominio patriarcal<sup>44</sup>. A continuación se explica el papel de cada fase:

*Repetición.* En todas las obras, encontramos modelos conocidos de imágenes femeninas y de orden social. La repetición de lo conocido y hegemónico es imprescindible para poder realizar variaciones sobre sus

<sup>38</sup> Kristeva 1986; Bakhtin 1981; Bakhtin 1984; Bakhtin 1987.

<sup>39</sup> Ejemplos para investigación de las representaciones femeninas bajo esta perspectiva véase en: Salisbury 1996: 81- 102; Rosen 2000b: 87- 110; Rosen 2001:95- 125; Rosen 2006a.

<sup>40</sup> Véase por ejemplo: Díaz Esteban 1993: 67- 78; Dishon 1986a: 46- 53; Dishon 1986b: 3- 15; Dishon 1994b: 35- 49; Dishon 1997: 113- 124; Dishon 2009.

<sup>41</sup> Por ejemplo: Escartín Gual 2007- 2008: 55- 71; Fuss 1989: 23- 37; Irigary 1985.

<sup>42</sup> Véase por ejemplo: Bloch 1987; Bloch 1991; Boch 1991; Canet 1996- 1997; Kopplemann 1972.

<sup>43</sup> Por ejemplo: Butler 1990; Butler 2000.

<sup>44</sup> Véase por ejemplo: Askenasy 1986; Bennet 1993; Benton 1968; Blamires 1997; Kauffman, Rosen y Hess 1999; Felman 1993.

elementos a lo largo del desarrollo de la obra (de modo parecido a las variaciones de jazz).

*Inversión.* Algunos de los elementos conocidos sufren una inversión completa, convertidos en su oposición (aquí entran en juego los motivos carnales según Bakhtin, por ejemplo). Esta inversión completa crea, normalmente, un efecto de placer y de diversión, que ayuda, en muchos casos, a cumplir los propósitos didácticos y político-sociales de la obra.

*Detención.* La inversión del orden social o de los papeles tradicionalmente asignados a cada sexo es temporal y normalmente se resuelve con una reestructuración del mundo conocido y «vigente». No obstante, los escritores utilizan diferentes herramientas para suspender la resolución del cambio. Esa detención —a veces hasta el final de la obra— se refleja de modo significativo tanto en el mundo interior de las obras como en su contexto.

Esta investigación comenzó hace más de una década con una tesina de fin de máster sobre las representaciones femeninas en *Melitsat Efer veDinah*, de Don Vidal Benbenist, y el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. En aquel trabajo, me centré en la dicotomía entre el cuerpo y el alma dentro del ser humano, así como en el papel de la mujer como conductor de lo terrenal a lo divino. El trabajo se basaba en las polaridades entre lo degradado y lo espiritual, lo masculino y lo femenino, Eva y Ave, lo hegemónico<sup>45</sup> y lo subversivo. Con el paso de los años, y a medida que he profundizado en la investigación sobre estas y otras obras de la misma época, me he enfrentado a la necesidad de transcender el pensamiento binario de polaridades para entender mejor las representaciones femeninas en general y el cuerpo en particular. En lugar de dicotomías, he optado por hablar de tensiones y de su reflejo multifacético, tal y como se verá a continuación.

En su libro *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Jaques Le Goff y Nicolas Truong describen la civilización medieval como el

Resultado de una serie de tensiones: tensión entre Dios y el hombre, tensión entre el hombre y la mujer, tensión entre la ciudad y el campo, tensión entre lo alto y lo bajo, tensión entre la riqueza y la pobreza, tensión entre la razón y la fe, [...] entre el cuerpo y el alma. Y más todavía en el interior del cuerpo mismo<sup>46</sup>.

Los individuos del periodo medieval utilizaron el modelo del funcionamiento de los órganos y sustancias corporales

<sup>45</sup> Sobre la percepción del hombre y la mujer respecto la razón en la filosofía occidental véase: Lloyd 1984.

<sup>46</sup> Le Goff y Truong 2003: 12.

para explicar la dinámica de los pensamientos, pasiones y sentimientos del ser humano, para justificar el establecimiento de órdenes y jerarquías muy variadas y para representar las relaciones del hombre en su consideración en microcosmos y en su relación con el macrocosmos<sup>47</sup>.

El punto común emerge de la importancia que tiene el cuerpo<sup>48</sup> como eje físico de nuestra existencia en el mundo. Es mediante el cuerpo<sup>49</sup> que percibimos lo que existe y ocurre en el entorno, al mismo tiempo que permite a los que nos rodean sentir y conocernos. Varias cualidades del cuerpo definen la mutua percepción con su entorno: los procesos de nacimiento, crecimiento, envejecimiento, muerte; la capacidad de comunicación oral y gestual; las necesidades básicas y las maneras de satisfacción; conceptos sociales e ideológicos que moldean las conductas de satisfacción corporal y la manera de percibir el lugar del cuerpo en el mundo, su belleza y temporalidad. En estos aspectos, el cuerpo ocupaba un lugar central tanto en el imaginario como en la realidad del mundo medieval, según Le Goff y Truong<sup>50</sup>.

El cuerpo se sitúa en la tensión entre lo degradado, despreciado y condenado<sup>51</sup>, por un lado, y lo espiritual y elevado, por otro. Siendo un elemento físico en un mundo basado en el pensamiento simbólico, se le otorga una serie de sentidos sociales y religiosos formando un cruce entre las tensiones especificadas por Le Goff y Truong.

Esa tensión entre lo terrenal y lo divino se reflejaba en todos los niveles de presentación y tratamiento del cuerpo. Los diferentes gestos y costumbres de aseo, alimentación, vestimenta y sexo oscilaban, en primer lugar, entre la vergüenza, el desprecio y la humillación y, en segundo lugar, entre el honor, el cuidado y la exaltación. Las técnicas corporales, como las llaman Le Goff y Truong, pasaron por un proceso de civilización y disimulación<sup>52</sup>. Los mismos gestos se transformaron mediante la formalización de reglas de conducta que moldeaban la sensibilidad hacia lo físico<sup>53</sup>.

En general, el mundo cristiano medieval percibía el cuerpo y el alma como indisolubles<sup>54</sup>. El papa Gregorio Magno lo calificó como la «abominable

<sup>47</sup> Esteban y Val Naval 2008: 33.

<sup>48</sup> Esteban y Val Naval 2008: 17- 90.

<sup>49</sup> Sobre el cuerpo femenino como práctica lectiva, véase: Miller 1986.

<sup>50</sup> Le Goff y Truong 2003: 33.

<sup>51</sup> Le Goff y Truong 2003: 12.

<sup>52</sup> Es decir por una interpretación de los gestos, los movimientos y las acciones y su fijación, otorgando a cada uno un sentido social y cultural.

<sup>53</sup> Le Goff y Truong 2003: 23.

<sup>54</sup> Le Goff y Truong 2003: 34.



vestimenta del alma»<sup>55</sup>. El cuerpo se veía como una parte exterior, como un «vector de vicios»<sup>56</sup>, mientras que el alma era la parte interior, que se reflejaba mediante un conjunto de influencias y signos<sup>57</sup>.

Por otro lado, desde el siglo XIII, algunos pensadores, como San Buenaventura, marcaron el movimiento de abajo hacia arriba, correspondiente «a la orientación del alma hacia Dios»<sup>58</sup>. Tomás de Aquino vio en el placer corporal un medio para dirigirse «mediante la razón hacia los placeres superiores del espíritu, ya que las pasiones sensibles contribuyen al dinamismo del impulso espiritual»<sup>59</sup>.

La importancia epistemológica del cuerpo contiene una tensión inherente entre esencia física y herramienta psicológica y mental. Tanto las acciones cotidianas, cuyo papel principal era la satisfacción, como las necesidades básicas (comida, bebida, sexo y sueño) moldeaban los órdenes sociales, estableciendo así cuál era el lugar de cada uno dentro de la sociedad. En este contexto, la conducta y los hábitos de las personas adquirían un cierto peso, junto con su manera de vestir, los lugares que frecuentaban y sus actividades. Todos formaban una red semiológica de sentido social.

El cuerpo sirve como recipiente que contiene y percibe a la vez que expresa y se comunica; el cuerpo siente, toca y habla, al igual que otros pueden sentirlo, tocarlo y escucharlo. La expresión oral y gestual siempre juega un papel principal en cualquier orden social y, en el caso del cuerpo femenino, este punto cobró especial importancia a lo largo de la historia debido a la diferencia inherente entre los géneros y la fuerza de las características femeninas en lo relacionado con el deseo sexual<sup>60</sup>. No obstante, este campo se expandió hacia el resto de aspectos sociales, influyendo en numerosos ámbitos de la conducta femenina dentro de los diferentes contextos sociales. Los diversos usos del cuerpo por cada individuo son productos culturales, según las premisas de M. Mauss en su libro *Les techniques du corps* (1934)<sup>61</sup>. Como indican Esteban y Val Naval, «cada organización social atribuye a los cuerpos diferentes usos y valores, diferentes creencias y cánones estéticos»<sup>62</sup>.

Junto con la expresividad oral del cuerpo actúa la mirada; el cuerpo que ve y es visto. La mirada misma se convierte en una herramienta de comunicación y dominio, tanto del cuerpo visto como del observador. En el contexto de la percepción visual, el vestido que cubría el cuerpo también tenía una gran

<sup>55</sup> Le Goff y Truong 2003: 34.

<sup>56</sup> Le Goff y Truong 2003: 34.

<sup>57</sup> Le Goff y Truong 2003: 34.

<sup>58</sup> Le Goff y Truong 2003: 13.

<sup>59</sup> Le Goff y Truong 2003: 13.

<sup>60</sup> Véase: Salisbury 1996: 81-102.

<sup>61</sup> Esteban y Val Naval 2008: 18.

<sup>62</sup> Esteban y Val Naval 2008: 18.

importancia sociocultural, pues la manera de vestirse marcaba las principales etapas de la vida y el estatus social de las personas. Así, se formaba un juego entre el desnudo y el vestido donde las mujeres tenían un papel principal, pasando a ser el enfoque de las autoridades.

Los modos de cubrirse y de adornarse debían responder al grado de honorabilidad y honradez de cada mujer, grado que se medía por [...] las relaciones sexuales que éstas mantenían con los hombres y que clasificaba a las mujeres en célibes, casadas y viudas o en honestas, deshonestas y meretrices<sup>63</sup>.

El cuerpo femenino<sup>64</sup> en la literatura medieval<sup>65</sup> sirve de maravilloso ejemplo para ilustrar los variados papeles que podía adquirir esa entidad física, albergando dentro de sí misma una compleja red de sentidos ideológicos<sup>66</sup>, políticos, religiosos<sup>67</sup>, culturales<sup>68</sup>, psicológicos y sociales<sup>69</sup> basada en conocimientos médicos y conductas sociales<sup>70</sup> arraigadas en su entorno histórico<sup>71</sup>.

La mujer<sup>72</sup> reflejaba esas contiendas<sup>73</sup>, muchas veces propias del hombre y de una sociedad patriarcal por excelencia. Bajo esta premisa, la mujer sufría un proceso de demonización y la sexualidad se controlaba de cualquier forma posible<sup>74</sup>, ya que se percibía como un tipo de humillación y degradación. Por todo esto, la Iglesia fomentaba que se renunciara al placer y a las tentaciones<sup>75</sup> para liberar al alma de su sujeción al cuerpo<sup>76</sup>.

El cuerpo femenino<sup>77</sup> estaba considerado como un organismo defectuoso e inacabado, asociado a experiencias biológicas, relacionadas con la lujuria, la

<sup>63</sup> Esteban y Val Naval 2008: 50.

<sup>64</sup> Perspectivas feministas sobre el cuerpo femenino en la Edad Media, véase en: Lomperis y Stanbury 1993.

<sup>65</sup> Sobre presentaciones femeninas en la literatura hebrea de al Ándalus, véase: Caballero Navas 1994: 187- 196. Sobre la mujer en la literatura medieval europea, véase: Zavala 1995: 9- 20. Sobre la mujer en la épica castellana, véase: Haro 1998: 181- 217.

<sup>66</sup> Fuster 2009: 247- 273.

<sup>67</sup> Véase: Cátedra García 1986: 39- 50; Comte 1995: 82- 84.

<sup>68</sup> Véase, por ejemplo, en: Babcock 1978.

<sup>69</sup> Para más información, véase: Tena 1991:61-68; Mellafe Rojas 2004; Boch 1991: 55-77; Fuster García 2009: 247-273.

<sup>70</sup> Sobre la violencia matrimonial en la sociedad cristiana, véase: García Herrero 2008: 39- 71.

<sup>71</sup> Véase en: Stafford y Mulder- Bakker 2001.

<sup>72</sup> Véase: Lacarra 1993; Lacarra 1995; Piera 2010: 73- 88.

<sup>73</sup> Sobre la mujer en los orígenes del cristianismo, véase: Fiorenza 1983.

<sup>74</sup> Le Goff y Truong 2003: 34- 35.

<sup>75</sup> Le Goff y Truong 2003: 34-35.

<sup>76</sup> Le Goff y Truong 2003: 34-35.

<sup>77</sup> Otras perspectivas para el estudio de la mujer y su cuerpo, véase: Ellman 1968; Emerson 2003: 57- 70.

flaqueza y la irracionalidad<sup>78</sup>. «La mujer representa el pecado, la tentación y la maldad»<sup>79</sup> frente al cuerpo masculino, que está dominado por la razón<sup>80</sup>, el espíritu y la fuerza. Constantino el Africano (1020-1087) describió la naturaleza masculina como caliente y seca y la femenina, como fría y húmeda<sup>81</sup>.

Muchos pensadores de la época, basándose en los conceptos judeocristianos tradicionales, trataron el cuerpo femenino desde un punto de vista misógino<sup>82</sup> al identificarlo con el sexo y al exigir una actividad conyugal limitada en la esfera privada, siempre bajo el dominio del hombre. En contra de esa línea general, hubo pensadoras que opinaban de manera contraria y que se unieron dentro de un movimiento llamado «la querella de las mujeres»<sup>83</sup>. No obstante, también se puede rescatar esa voz rebelde si leemos entre líneas las obras canónicas, escritas por hombres, como se comprobará más adelante.

En el mundo cristiano<sup>84</sup>, las relaciones sexuales se percibían como la expresión de lo más bajo y degradado del cuerpo. Durante la Edad Media, la Iglesia publicó numerosos manuales con el fin de instruir sobre una vida digna y decente dentro del matrimonio<sup>85</sup>, castigando severamente cualquier actitud o acción considerada obscena. Durante el año, los días se dividían casi por igual entre días de abstinencia (por prohibiciones religiosas) y días en los que se permitía mantener relaciones sexuales<sup>86</sup>. El adulterio estaba condenado «del mismo modo en ambos sexos [...], pero los tratados sobre el *coitus* hablan casi exclusivamente del hombre»<sup>87</sup>.

La religión cristiana transformó el «pecado original en pecado sexual»<sup>88</sup>. Como precisan Le Goff y Truong, el pecado original no era un pecado de la carne, sino de la curiosidad y la soberbia, pues intentaba poseer el atributo divino por excelencia: el conocimiento como atributo humano<sup>89</sup>. La historia bíblica vincula una acción carnal, la ingesta de la manzana, con el deseo de cruzar los límites de lo humano y poseer una virtud divina. La transformación del pecado original en pecado sexual era posible en el sistema medieval gracias al pensamiento simbólico que permitía una interpretación bastante libre del texto bíblico. Así, el deseo de Adán y Eva por el saber divino se transformó en la adquisición del

<sup>78</sup> Esteban y Val Naval 2008: 53.

<sup>79</sup> Esteban y Val Naval 2008: 54.

<sup>80</sup> Sobre el dominio masculino, véase: Aris y Dubby 2001: 92.

<sup>81</sup> Esteban y Val Naval 2008: 54. Sobre la transmisión de la ciencia médica, véase: López Pérez 2006: 899- 911.

<sup>82</sup> Sobre el estado marginal del cuerpo femenino, véase: Segura Graíño 2000: 107-118.

<sup>83</sup> Esteban y Val Naval 2008: 55.

<sup>84</sup> Sobre la mujer en el medievo cristiano, véase: Duby 1988; Duby y Perrot 1993: 9- 15.

<sup>85</sup> Le Goff y Truong 2003: 40.

<sup>86</sup> Le Goff y Truong 2003: 41.

<sup>87</sup> Le Goff y Truong 2003: 40.

<sup>88</sup> Le Goff y Truong 2003: 45.

<sup>89</sup> Le Goff y Truong 2003: 45.

conocimiento de la copulación<sup>90</sup>, una desviación de sentido promovida por los intereses ideológicos y morales de la Iglesia. En Pablo existen ya «las premisas de una demonización del sexo y de la mujer»<sup>91</sup> debidas a las circunstancias angustiosas de su vida personal<sup>92</sup>.

La desigualdad original<sup>93</sup> de la mujer nace de la creación de los cuerpos<sup>94</sup>. Algunos teólogos<sup>95</sup> medievales siguieron el punto de partida de Agustín, que aseguraba que la sumisión de la mujer «precede a la Caída». Según este concepto, «lo humano [...] está escindido en dos: la parte superior (la razón y el espíritu) está en el lado masculino, la parte inferior (el cuerpo, la carne), en el lado femenino»<sup>96</sup>.

La subordinación de la mujer al hombre<sup>97</sup> en el mundo cristiano medieval<sup>98</sup> era tanto de índole espiritual como física<sup>99</sup>. Su cuerpo era considerado más débil que el masculino, lo que justificaba parcialmente la sumisión a su marido y su disposición para servirle. «Segunda y secundaria, la mujer no es ni el equilibrio ni la completitud del hombre»<sup>100</sup>.

El deseo por la mujer se entendió como peligroso para el alma y el cuerpo del hombre. En el judaísmo medieval de la Península Ibérica, la percepción negativa del acto sexual hacía que se abogara por una vida de abstinencia, en contraposición al deseo erótico innato del hombre. El sentimiento de culpa que conllevaba la debilidad carnal del hombre se canalizaba contra las mujeres como representantes del deseo sexual incontrolable y las responsabilizaba de este sentimiento erótico. En diferentes escritos médicos de la época se especifican las malas consecuencias del exceso de consumación sexual. Los diferentes rasgos de la vejez del cuerpo masculino se ven desde esta premisa y muestran no solamente su distancia de la juventud, sino también del buen camino de la contemplación espiritual. La relación entre la edad y la sexualidad de hombres y mujeres cobraba un sentido religioso y moral en la sociedad judía, musulmana y cristiana.

<sup>90</sup> Le Goff y Truong 2005:46.

<sup>91</sup> Le Goff y Truong 2003: 45.

<sup>92</sup> Le Goff y Truong 2003: 45.

<sup>93</sup> Le Goff y Truong 2003: 48.

<sup>94</sup> Le Goff y Truong 2003: 48.

<sup>95</sup> Véase por ejemplo: Walter 2006: 655- 670.

<sup>96</sup> Le Goff y Truong 2003: 48.

<sup>97</sup> Sobre la mujer en la sociedad medieval véase: Amt 1993; Aries y Duby 1991.

<sup>98</sup> Véase: Bittel 2008.

<sup>99</sup> Para más información sobre el lugar de la mujer en el mundo cristiano, véase: Wade 1996: 37-69.

<sup>100</sup> Le Goff y Truong, 2005: 47.

## **El cuerpo femenino en el pensamiento judío<sup>101</sup> y cristiano<sup>102</sup> medieval de la Península Ibérica**

La literatura hebrea escrita en esta época plasmó dos tendencias coexistentes: la primera, originaria de Al Ándalus, era racionalista<sup>103</sup>, alegórica y relacionada con el pensamiento árabe musulmán<sup>104</sup>; la segunda, cuyo origen se encontraba en el norte de Francia, era anti racionalista, literaria, y opuesta a la filosofía greco-árabe<sup>105</sup>. Se verá ahora cómo se reflejaba esa tensión en el pensamiento de diferentes filósofos y rabinos importantes en la España de los siglos XIII hasta XV, tomándola como punto de partida y comparación para el análisis literario de la representación femenina en las obras tratadas más adelante. La literatura romance se creó bajo la influencia religiosa de la Iglesia y de las tendencias filosóficas relacionadas con ella.

Según Williams y Echols, en la sociedad cristiana las mujeres eran consideradas inferiores moralmente, con baja capacidad intelectual e infieles desde el punto de vista sexual<sup>106</sup>. Sus debilidades se exageraban, presentándolas en una polaridad negativa o idónea<sup>107</sup>. Se encuentran, por ejemplo, descripciones de la capacidad de la mujer para envenenar con dulzura el alma del hombre<sup>108</sup>:

Even more often than secular authors, theologians reviled women for yielding to their sinful sexual appetites. In the symbolism of religious writings, whores represented heresies since those false doctrines were strongly identified with sexual activity<sup>109</sup>.

El trato eclesiástico de la mujer dependía, en gran parte, de la figura de Eva. Se abordaban cuestiones teológicas como la posición que esta ocupaba en el cielo tras la caída del paraíso, mientras que las respuestas sobre el pecado original tenían graves

<sup>101</sup> Sobre las tensiones sociales en la comunidad judía durante la baja edad media en la España Medieval, véase: Assis 1987; Baer 1959; Beinart 1967. Sobre la laxitud sexual en esa sociedad, véase: Assis 1988. Sobre las mujeres en las relaciones familiares y amorosas en la sociedad judía (aragonesa), véase: Blasco 2009.

<sup>102</sup> Sobre la inferioridad del cuerpo femenino en el pensamiento cristiano, véase: López Pérez 2006: 899-911; Moral de Calatrava 2008: 17, 49; Canet 1996-1997: 1-2; Thomasset 1992: 72-104.

<sup>103</sup> Sobre las influencias de la literatura médica griega sobre el concepto de la mujer en el judaísmo medieval, véase: Barkai 1995: 115- 142.

<sup>104</sup> Sobre la mujer en la sociedad musulmana, véase: Ahmed 1992.

<sup>105</sup> Barkai 1995: 120.

<sup>106</sup> Williams y Echols 1993: 5.

<sup>107</sup> Williams y Echols 1993: 5.

<sup>108</sup> Williams y Echols 1993: 6.

<sup>109</sup> Williams y Echols 1993: 6.

consecuencias en el estatus de las mujeres de carne y hueso<sup>110</sup>. Desde un ángulo opuesto, se alababa la virginidad como la perfecta virtud.

Los teólogos apoyaban el casamiento de las mujeres en edades muy tempranas para que su deseo sexual pudiera ser satisfecho legítimamente por parte de sus maridos<sup>111</sup>. Sobre el matrimonio se cuenta que:

Few young people chose their own partners, however, since marriages were usually business ventures arranged by parents or guardians to garner material advantages – political, economic, or social gains [...]. Marriage was originally a secular ceremony; the presence of dowry, rather than a religious ritual, validated the union. During the course of the Middle Ages, the church became more involved in marriage ceremonies, but their legality still depended a great deal on appropriate dowry specifications. [...] To an even greater extent than in other classes, a peasant girl's marriage intimately involved her family, church, lord, and community. Peasant girls, who normally had access to fewer financial resources than men, were encouraged to wed since marriage offered a higher standard of living than they could attain alone<sup>112</sup>.

De modo parecido, uno de los hilos principales del pensamiento judío medieval era el concepto negativo de las relaciones sexuales y su consideración como una desgracia, חרפה (חרפת משגל)<sup>113</sup>. Según Aristóteles, el sentido del tacto es el que anima a la gula y al deseo sexual, lo que conlleva un desprecio absoluto por su parte. Maimónides<sup>114</sup> apoyó este pensamiento en la filosofía judía e hizo que gran parte de los rabinos importantes de la época lo asumieran. No obstante, el judaísmo<sup>115</sup> reconocía la obligación del marido de consumir con su mujer la unión conyugal (מצות עונה)<sup>116</sup>. Dada la dificultad masculina de reconocer su necesidad sexual, era más fácil culpar a la lujuria femenina y formar un vínculo entre el acto sexual y la actitud de la mujer. Los filósofos opinaban que el contacto físico con la mujer dañaba la perfección del hombre y su posibilidad de «influir sobre la mente divina»<sup>117</sup>. Sin embargo, había quienes no estaban de acuerdo y reivindicaban estos conceptos. Por ejemplo, Raabad (Rabí Abraham ben David), uno de los primeros cabalistas que actuó en España y la Provenza, escribió en su libro *Baalei hanefesh בעלי הנפש* (los dueños del alma) en contra de la

<sup>110</sup> Williams y Echols 1993: 6.

<sup>111</sup> Williams y Echols 1993: 67.

<sup>112</sup> Williams y Echols 1993: 67-72.

<sup>113</sup> La terminología hebrea exacta utiliza aquí el concepto llamado La desgracia del coito, lo que carga las relaciones sexuales con un sentido de difamación y enviciamiento moral.

<sup>114</sup> Sobre la percepción de Maimonides de las mujeres, véase: Melamed 1998: 99- 134.

<sup>115</sup> Una bibliografía sobre la mujer judía véase: Ayaso 1993. La mujer judía en perspectiva histórica, véase: Baskin1991.

<sup>116</sup> Grossman 2010: 109.

<sup>117</sup> Grossman: 108.

percepción aristotélica de las relaciones conyugales<sup>118</sup>. En esta obra, el autor especifica que de la Creación<sup>119</sup> podemos aprender que la mujer se creó de un miembro —una costilla— del hombre para servirlo, como si fuera una parte de su propio cuerpo, por lo que este la dominaría. Ella, por su lado, lo desearía y estaría dispuesta a aceptar su autoridad:

La mujer era al hombre lo que la bestia a su macho; no estaba dispuesta a dejarse dominar por él ni a servirle, y luchó y luchó hasta que cada uno tomó su propio camino [...] Entendió Dios las necesidades del hombre y sus placeres y lo creó único, tomando una de sus costillas y creando de ella a la mujer, que le serviría de compañera, ayuda y apoyo pues, al fin y al cabo, había sido concebida como uno de sus órganos, creada para servirle y que él la controlase, para desearlo al igual que el resto de órganos lo desean, tal y como está escrito «No es bueno que el hombre esté solo; voy a hacerle una ayuda similar a él»<sup>120</sup>.

A pesar de su dominio, el hombre no era libre de hacer lo que quisiese con la mujer y tenía que considerar también el deseo sexual de esta. A este respecto, Raabad argumentó en contra del concepto rabínico talmúdico que permitía al hombre tener cualquier tipo de relación conyugal con su mujer, reflejo de un desprecio absoluto por las necesidades y condiciones femeninas: «el hombre es libre de hacer con su mujer lo que le plazca, al igual que con la carne que le llega del carnicero: si la quiere con sal, la come; si la quiere asada, la come; si la quiere cocida, la come; hervida, la come» (*Talmud de Babilonia, Nedarim 20, 2ª página*)<sup>121</sup>.

<sup>118</sup> Grossman 2010: 144-145.

<sup>119</sup> Sobre la desigualdad de la mujer en la primera historia de la creación frente a su igualdad relativa en la segunda historia en *Génesis*, véase: Escartín Gual 2007-2008: 55-71. Sobre la imagen de Eva, véase: Comte 199: 82-84; Pagales 1990: 54, 101, 181-212; Dalarun 1992: 50.

<sup>120</sup> Grossman 2010: 145: (La traducción es mía).

«הייתה האשה אצל האדם כבהמה אצל הזכר שאינה מקבלת עליה שולטת הזכר ולא עומדת אצלו לשמוש, אף כי זה חוטף מלפני זה זה מלפני זה, זה בועט בזה זה בזה, ואיש לדרכו יפנו. גם אינם מיוחדים זה לזה לפני שתחלתם זה נברא בפני עצמו זה נברא בפני עצמו. ולכן ראה הבורא צורך האדם והנאותיו, וברא אותו יחידי ולקח אחת מצלעותיו ובנה ממנה את האשה, והביאה אל האדם להיות לו לאשה ולהיותה אצלו לעזר ולמסעד מפני שהיא נחשבת אליו כאחד מאיבריו אשר נבראו לשמוש, וכי יהיה מושל עליה כמושלו על איבריו, כי תהיה היא משתוקקת אליו כאשר איבריו משתוקקים להנאת גופן, וזהו מה שאמר הכתוב "ולאדם לא מצא עזר כנגדו"». (ראב"ד, בעלי הנפש. בני ברק: בוקוולד, תש"ן, ע"מ ב.)

<sup>121</sup> Grossman 2010: 149:

«כל מה שאדם רוצה לעשות באשתו עושה. משל לבשר הבא מבית הטבח, רצה לאכלו במלח-אוכלו, צלי-אוכלו, מבושל-אוכלו, שלוק –אוכלו וכן דג הבא מבית הצייד» (מדרים, כ, ע"ב).

Kalonimus ben Kalonimus presentaba a la mujer como un ser sometido totalmente a su marido. El hombre podía utilizarla a su antojo para satisfacer su libido y ella estaba obligada a aceptar pasivamente todos los deseos de su marido, como si fuera una copa de vino de la que él bebía<sup>122</sup>.

Otro rabino, Radak (Rabí David Kimchi), compartió esta postura: bajo la influencia de Maimónides, tomó como punto de partida la preocupación por mantener la humanidad y el fin de las relaciones sexuales<sup>123</sup>. Sin embargo, por la influencia de Rashi apreció el valor religioso del amor; según él, un marido que no se preocupaba por querer a su mujer dañaba la santidad<sup>124</sup>.

«La influencia de Aristóteles sobre los teólogos de la Edad Media no beneficia a la condición femenina. Así, la mujer se considerará a partir de entonces como “un macho fallido”». Tal y como apunta Christiane Klapisch Zuber, esta debilidad física tiene «efectos directos sobre su entendimiento y su voluntad, explica la incontinencia que marca su comportamiento; influye en su alma y en su capacidad de elevarse a la comprensión de lo divino». El hombre será, en consecuencia, el guía de esta pecadora, y las mujeres, grandes mudas de la historia, oscilarán entre «Eva y María, pecadora y redentora, arpía conyugal y dama cortés»<sup>125</sup>.

Pensadores<sup>126</sup> judíos importantes como Maimónides, Rabí Levi ben Gershom, Rabí Yosef Ibn Kaspi, Rabí Isaac Abrabanel, Rashba (Shelomo ben Adret), Rabí Menahem Hameiri y Rabí Isaac Aramah, se basaron en la inferioridad femenina tanto intelectual, como se presenta en la filosofía griega (especialmente la aristotélica), así como física, para sus observaciones médicas<sup>127</sup>.

Maimónides despreciaba las facultades intelectuales de las mujeres e incluso las culpaba por ser perezosas<sup>128</sup>, pero no por sus condiciones innatas, sino por su carácter y educación<sup>129</sup>. Llegó a expresarse de tal modo que se le podría tachar de misógino, «como nunca antes se ha visto en la temprana literatura *midrásica*»<sup>130</sup>. Según él, al tentar a Adán para que comiese del fruto prohibido, no solamente se condenó a Eva al sufrimiento durante el parto, sino que se convirtió en inferior a su marido: «Estimo oportuno que [Dios] la castigase haciendo que extrañase a su marido y que sufriese durante el embarazo y el parto, al igual que

<sup>122</sup> Grossman 2010: 469-470.

<sup>123</sup> Grossman 2010: 215.

<sup>124</sup> Grossman 2010: 224-225.

<sup>125</sup> Le Goff y Truong 2003: 49.

<sup>126</sup> Véase en: Singer y Waley 1927: 173- 282.

<sup>127</sup> Le Goff y Truong 2003: 21.

<sup>128</sup> Le Goff y Truong 2003: 236.

<sup>129</sup> Grossman 2010: 100.

<sup>130</sup> Boyarin 1999: 64.



fuera para él una esclava [...]. Su castigo fue que ya no podría gobernarlo más, siendo él quien la gobierna a su antojo»<sup>131</sup>.

También Rashba opinaba de manera parecida, pues definió tajantemente a la mujer como lo anecdótico, lo no importante, incluso la describió como «no considerada en la Creación»<sup>132</sup>; la presentó, además, como un rabo<sup>133</sup>, basándose alegóricamente en el Talmud (*Berachot* 61: página A; *Iruvín* 18: página A<sup>134</sup>), algo sin importancia que se adosa a lo principal y se construye de él para servirlo. Apoyándose en las palabras escritas por Raabad en su libro *Baalei hanefesh* (los dueños del alma), Rashba interpretó que el deseo de la mujer por su hombre venía dado por el hecho de haber sido creada a partir de una de sus costillas, lo que conllevaba que quisiera volver a ser «hueso de sus huesos» y «carne de su carne»<sup>135</sup>. A pesar de su presentación principal como adosada e inferior, Rashba consideró a la mujer como una compañera de vida para el hombre, por lo que puso énfasis en el mutuo compromiso de ambos y su obligación de preocuparse por el bienestar de la pareja.

Nahmánides vio la abundancia de relaciones sexuales como algo negativo incluso dentro del matrimonio. Según él, la única legitimación del acto conyugal era la procreación<sup>136</sup>. Esta postura radical se oponía a la de los cabalistas, que veían algún valor religioso, e incluso espiritual, en el amor carnal con la mujer, siempre y cuando las relaciones se llevaran a cabo de modo sensato y correcto. Rabí Asher Ben Yejiel apoyaba la toma de una posición firme frente las mujeres, limitando sus derechos y especialmente su iniciativa con respecto al divorcio<sup>137</sup>.

También en la sociedad cristiana<sup>138</sup> se consideraba al marido como el «dueño del cuerpo de la mujer»<sup>139</sup>, por lo que esta había de ser pasiva a diferencia del hombre: activo, pero moderado<sup>140</sup>.

Por otro lado, había quienes veían a la mujer y a su cuerpo como objetos de añoranza de lo espiritual y divino. En esta dicotomía se rechazaba, por un lado,

<sup>131</sup> Grossman 2010: 233:

«והנכון בעיני שהעניש אותה שתהיה נכספת מאוד אל בעל, ולא תחוש לצער ההריון והלידה, והוא יחזיק בה כשפחה, ואין המנהג להיות העבד משתוקק לקנות אדון לעצמו, אבל יברח ממנו ברצונו. והנה זו מדה כנגד מדה, כי היא נתנה גם לאישה ויאכל במצותה. וענשה שלא תהיה היא מצוה עליו עוד, והוא יצוה עליה כל רצונו» (בראשית ג, ט"ו)

<sup>132</sup> Grossman 2010: 259: «איננה נחשבת בבריאה».

<sup>133</sup> Grossman 2010: 262:

«ואין הנקבה נחשבת בבריאה, שאינה אלא כדבר הטפל אל העיקר ולקוח ממנו ולרך תשמישו. והוא שקראוה רבותינו ז"ל זנב, כענין לראש ולא לזנב. עם היותה זנב ונבנית ממנו»

<sup>134</sup> Grossman 2010: 262.

<sup>135</sup> Grossman 2010: 262.

<sup>136</sup> Grossman 2010: 235.

<sup>137</sup> Grossman 2010: 335-336.

<sup>138</sup> Véase: Thomasset 1992:72-104.

<sup>139</sup> Le Goff y Truong 2003: 39.

<sup>140</sup> Le Goff y Truong 2003: 39.

el cuerpo femenino por ser representante del deseo sexual y de la lujuria<sup>141</sup>, mientras que, por otro, el deseo cobraba un valor religioso, elevando al hombre en sus virtudes y hacia la buena fe.

Tomás de Aquino (hacia 1224-1274) consideraba que la sede del alma divina se encontraba tanto en el hombre como en la mujer, ya que fueron creados al mismo tiempo, alma y cuerpo<sup>142</sup>. No obstante, el hombre mostraría mayor agudeza de la razón. «La inferioridad femenina, basada en Aristóteles, se explicaba por su transformación de ser original a ser natural y corporal, pero, al mismo tiempo, matizó la igualdad del hombre y la mujer, puesto que ella se creó a partir del costado del hombre y no de otros miembros que la habrían convertido en inferior o superior a él»<sup>143</sup>.

La ceremonia matrimonial enfatizaba la igualdad entre hombre y mujer gracias a la promesa que se realizaba mutuamente<sup>144</sup>. El culto mariano y la exaltación de Santa Ana ayudaron a «reforzar cierta dignidad de la mujer», en especial la de la madre y la abuela<sup>145</sup>.

En el judaísmo, la visión mística<sup>146</sup> de la mujer era positiva, otorgándole gran valía. Así, por ejemplo, el acto conyugal realizado con intención digna y amor supremo, no solo no dañaba el mundo espiritual del hombre, sino que lo elevaba a un nivel superior<sup>147</sup>. Según el *Zohar*, se consideraba a un hombre como «entero» o «completo» en el momento de la «unión conyugal con su mujer con felicidad y deseo verdadero»<sup>148</sup>. La imagen de la mujer en las fuentes cabalísticas en general, y en el *Zohar* en particular, contenía muchos más elementos positivos que la mayoría de las fuentes judías medievales. Esta imagen positiva se expresa en cinco puntos principales: la gran virtud de la institución matrimonial; la mujer como reflejo de la *shejina*, es decir, la presencia divina en el mundo; el lugar del amor en la vida familiar; el simbolismo femenino, al describir la *shejina* en la literatura cabalística, así como al usar abundantemente símbolos eróticos para la descripción del mundo de las *sefirot* (las diez esferas de la divinidad según la cábala judía<sup>149</sup>; y el lugar de la mujer en el paraíso<sup>150</sup>. La amplia presencia femenina en las descripciones de la divinidad se podría incluso interpretar como el resultado de la búsqueda masculina del elemento complementario, tal y como opina Idel<sup>151</sup>.

<sup>141</sup> Sobre Eva y el pecado original en el pensamiento de la época, véase: Pegales 1990: 181- 212.

<sup>142</sup> Le Goff y Truong 2003: 48.

<sup>143</sup> Le Goff y Truong 2003: 48.

<sup>144</sup> Le Goff y Truong 2003: 49.

<sup>145</sup> Le Goff y Truong 2003: 49.

<sup>146</sup> Sobre la posición de la mujer en el misticismo judío, véase: Idel 1999: 141-157.

<sup>147</sup> Grossman 2010: 312.

<sup>148</sup> Grossman 2010: 312.

<sup>149</sup> Sobre Cábala judía, véase: Ginsburg 1995: 111- 122; Idel 1990.

<sup>150</sup> Grossman 2010: 281.

<sup>151</sup> Idel 1999: 144-145.

Algunos cabalistas hicieron un llamamiento a los maridos para que trataran a sus mujeres con respeto y amor en el acto conyugal, alegando el origen común de ambas almas en los cielos, junto al lugar distinguido que se le daba a la mujer en el paraíso. Se han encontrado, incluso, escritos que hablan de la igualdad de los sexos<sup>152</sup>. No obstante, existían tres elementos principales en el pensamiento cabalístico que manchaban la imagen positiva de la mujer: el vínculo femenino con las fuerzas demoníacas, especialmente con Lilit y la hechicería<sup>153</sup>; los peligros del matrimonio con una viuda «mortal», aquella que perdió a dos maridos<sup>154</sup>; y la prohibición a las mujeres de dedicarse al misticismo<sup>155</sup>.

<sup>152</sup> En su artículo sobre androginismo e igualdad, Idel trata este asunto.

<sup>153</sup> Sobre la mujer en el folklore judeo- hispano, véase: Schwartzbaum 1989: 173- 196. Sobre hechicería femenina en fuentes judías bíblicas y rabínicas, véase: Bassier y Fishbane 1993: 7- 32; Tal 2006: 214- 258.

<sup>154</sup> Sobre la «viuda negra» que en el judaísmo se llama «mujer matadora» (אשה קטלנית), véase: Friedman 1990: 23- 61.

<sup>155</sup> Grossman 2010: 310.

## **El cuerpo femenino<sup>156</sup> en la sociedad judía<sup>157</sup> y cristiana<sup>158</sup> bajomedieval**

Tanto las voces misóginas como aquellas que admitían la existencia del deseo sexual femenino, la virginidad o la castidad «se hicieron eco del pensamiento clásico y forjaron las construcciones socio - simbólicas de la cultura medieval»<sup>159</sup>, asignando a cada cuerpo —el masculino y el femenino— roles determinados dentro del sistema patriarcal cristiano<sup>160</sup>. La belleza física de la mujer se manejó «por la sociedad patriarcal y heterosexual para ponerla al servicio de los intereses políticos y sociales»<sup>161</sup>.

La honestidad<sup>162</sup>, la castidad y la virginidad, ligadas desde la antigüedad a los ideales de buena hija, buena esposa<sup>163</sup> y buena madre<sup>164</sup>, sometían el cuerpo femenino al dominio masculino absoluto, y las ceremonias del matrimonio, al igual que la viudez<sup>165</sup>, ayudaron a plasmar esta percepción en la realidad, tratando a la mujer como si fuese propiedad del hombre, con un valor económico determinado. La fidelidad al marido sustituía al concepto de virginidad una vez que la mujer estaba casada, y esta debía adecuar su conducta sexual a los límites impuestos de forma absoluta por el hombre, pasando de la sumisión al padre a la del marido. El adulterio, tan mal visto y penalizado por la sociedad judeocristiana<sup>166</sup>, y las relaciones prematrimoniales supusieron casos de cierta rebelión de la mujer sobre su propio cuerpo. En la literatura medieval, estos casos se pueden interpretar como ejemplos de decisiones femeninas propias sobre su cuerpo y relaciones conyugales de modo diferente a los conceptos religiosos y morales judeocristianos regentes.

La prosa en hebreo y la prosa romance de la Baja Edad Media en la Península Ibérica presentan ciertos debates entre los valores religiosos e ideológicos aceptados en aquel entorno y las voces contradictorias y subversivas que reflejaban otros aspectos de la misma realidad social. Las mujeres, tanto en la

<sup>156</sup> Sobre mujeres en las tres culturas en la España Medieval, véase: Moral 1993.

<sup>157</sup> Sobre el código legal judío, véase: Epstein 1948; Goitein 1967- 1988.

<sup>158</sup> Un fondo histórico del contexto social cristiano, véase: Fuster 2009: 247- 273.

<sup>159</sup> Esteban y Val Naval 2008: 55.

<sup>160</sup> Esteban y Val Naval 2008: 55.

<sup>161</sup> Esteban y Val Naval 2008: 59.

<sup>162</sup> Segura Graíño 1986: 121-134. Segura Graíño trata la diferencia entre las mujeres casadas, las concubinas y las prostitutas en la sociedad cristiana.

<sup>163</sup> Acerca de la mujer en el matrimonio en la sociedad cristiana, véase: Cátedra García 1986: 39-50; García Herrero 2008: 39-71.

<sup>164</sup> Esteban y Val Naval 2008: 60.

<sup>165</sup> Sobre la situación jurídica de mujeres casadas viudas en el medievo hispánico, véase: Segura Graíño 1986: 121- 135.

<sup>166</sup> Se podría apreciar los cambios en la situación de la mujer por la influencia de la conquista cristiana. Para más información sobre la mujer en Al Ándalus, véase: Marin 2000.

sociedad judía como en la cristiana, actuaban en el ámbito doméstico y en el público. Los escritos de Rabí Jonah de Girona (el Girondi) y Sefer Hasidim (el libro de los *hasidim*) clamaban en contra de la actitud inmodesta de las mujeres y proponían separarlas de la compañía masculina<sup>167</sup>.

Las mujeres<sup>168</sup> de la sociedad judía se enfrentaron a cambios relacionados con su grupo étnico y religioso, a la vez que sufrían cambios socioeconómicos<sup>169</sup>, fruto de las circunstancias históricas de aquel momento. Durante los últimos siglos de la Edad Media, los núcleos judíos se repartían desde Andalucía hasta el centro y noreste de la Península Ibérica. El cambio en el estilo de vida que suponía el paso de los reinos musulmanes a los reinos cristianos acarreó grandes choques en muchos aspectos de la vida cotidiana. De este modo, los judíos se vieron expuestos a influencias intelectuales y sociales procedentes del norte, tanto de los centros rabínicos del norte de Francia, como de otras partes de la Europa cristiana<sup>170</sup>. Los intelectuales oscilaban entre la necesidad y el deseo de mantener una continuidad cultural con su pasado en Al Ándalus, al mismo tiempo que querían conseguir una redefinición cultural que les permitiese coexistir en su nuevo entorno sociopolítico. Se encuentran, pues, tendencias diferentes —a veces contradictorias— que reflejan esta tensión en todos los campos: algunos se retraían todo lo posible en su pasado andalusí, mientras que otros estaban más abiertos hacia las nuevas influencias<sup>171</sup>. Las huellas de estas tendencias se pueden trazar implícitamente en la narrativa de la época, siempre bajo un análisis de los códigos sociales imperantes y sus variantes<sup>172</sup>.

Durante el siglo XIII, surgieron tensiones de tipo ideológico y religioso en la sociedad judía con motivo de tres fenómenos que tuvieron lugar al mismo tiempo y cuya influencia fue importante: en primer lugar, las tensiones entre clases sociales; en segundo lugar, el impacto de Maimónides<sup>173</sup> sobre todo el mundo judío y, en último lugar, el despertar de la Cábala y el misticismo judío.

En Cataluña<sup>174</sup>, en Toledo y sus alrededores se formó una élite aristocrática que estaba presente en las cortes cristianas al mismo tiempo que en las comunidades judías. Como consecuencia de esta doble convivencia, esta clase se caracterizaba por una cierta corrupción, una conducta sexual inmoral, un estilo de vida menos religioso y más frívolo, la abundancia de poligamia y concubinato y el consumo de vino<sup>175</sup>. Frente a esa clase social, se creó un movimiento contrario de

<sup>167</sup> Grossman 2010: 310; Grossman 2001: 174.

<sup>168</sup> Acerca de las características femeninas, véase: Fuente 2009: 15.

<sup>169</sup> Sobre el estatus social de las mujeres en la sociedad heterogénea cristiana, véase: Segura Graño 1986: 121-135; Walter Corieto 2006: 655-670.

<sup>170</sup> Decter 2007: 100.

<sup>171</sup> Decter 2007: 100.

<sup>172</sup> Decter 2007: 100.

<sup>173</sup> Sobre el impacto de Maimónides: Kraemer 1991.

<sup>174</sup> Decter 2007: 102.

<sup>175</sup> Decter 2007: 102.

rabinos y religiosos que llamaron a una vida de contemplación y a una conducta religiosa más severa. Este grupo social veía en las persecuciones, la legislación discriminatoria y los actos violentos de la sociedad cristiana un resultado directo de la actitud laica y frívola de aquellas élites.

Al mismo tiempo, se crearon círculos intelectuales<sup>176</sup>, religiosos<sup>177</sup>, y literarios en Toledo, Zaragoza y Barcelona que, en aquel momento, trataban la reacción a las teorías de Maimónides<sup>178</sup> en todos los campos de la vida y del pensamiento, y al inicio de la Cábala y de los movimientos místicos. La contienda entre el puro racionalismo aristotélico<sup>179</sup> y neoplatónico<sup>180</sup>, por un lado, y el misticismo espiritual, por el otro, influyeron también en la percepción de la mujer y su estado social.

Las literaturas que se creaban en aquella época en la Península Ibérica, tanto en árabe como en lengua romance, influyeron de algún modo en la literatura escrita en hebreo, promoviendo el escribir en esta lengua y la temática femenina, hasta el momento bastante ausente y ajena en el panorama cultural hebreo.

En el Bajo Medievo, las mujeres judías y cristianas participaban en actividades económicas relacionadas con el comercio y el préstamo. Por necesidades de estas labores, tenían que estar en contacto directo con los gobernadores locales y, como consecuencia de la ausencia masculina en el hogar durante largos periodos de tiempo, eran ellas las únicas responsables de este entorno, así como de la educación de los hijos<sup>181</sup>. Estos cambios influyeron no solamente en el estatus social de la mujer y en su autoestima, sino también en el trato de una parte del liderazgo masculino espiritual y religioso<sup>182</sup>, tanto positiva como negativamente.

El desarrollo urbano desde el siglo XII hasta el XIII propició una mejora en el estatus social de las mujeres cristianas, que obtuvieron un gran poder en la dirección y el manejo de las haciendas y castillos. Asimismo, las mujeres ejercían de líderes militares, jueces y regentes de propiedades<sup>183</sup>.

Los judíos aristócratas adaptaron el estilo de vida de sus vecinos cristianos a pesar de los cambios circunstanciales entre ambas sociedades. La mejora en la

<sup>176</sup> Sobre los ciclos filosóficos judíos en la España Medieval antes de la expulsión, véase: Schwartz 1992: 5- 19.

<sup>177</sup> Sobre el descenso espiritual y religioso del judaísmo en la Península Ibérica a finales del siglo XIV, véase: Schwartz 1991: 92- 114.

<sup>178</sup> Sobre Maimónides y la poesía hebrea, véase: Schirmann 1935: 433- 436.

<sup>179</sup> Como Maimonides por ejemplo.

<sup>180</sup> Sobre el pensamiento neoplatónico judío en el bajo medievo, véase: Schwartz 1997.

<sup>181</sup> Grossman 2001: 13-15; Grossman 2010: 18.

<sup>182</sup> Grossman 2010: 18.

<sup>183</sup> Véase, por ejemplo: Erler 2003: 1- 16; Kraemer 1992: 237- 267.

posición de la mujer<sup>184</sup> provocó la reacción del liderazgo religioso-espiritual judío con respecto a diferentes aspectos de ese cambio.

Uno de estos cambios fue el elevado número de divorcios en la sociedad judía, especialmente desde el siglo XIII hasta el XV<sup>185</sup>. Con el fin de entorpecer este fenómeno, se limitó de modo absoluto la ley que protegía el derecho al divorcio de la mujer, llamada «la regla de la rebelde» (*תקנת המורדת taqanat hamoredet*), tras más de quinientos años en vigor<sup>186</sup>. Según esa regla, creada en el año 651 d.C. en Babilonia<sup>187</sup>, la mujer podía obtener el derecho al divorcio alegando que se había cansado de su marido y que ya no estaba dispuesta a seguir viviendo y teniendo relaciones conyugales con él, sin perder por ello la mayoría de sus derechos económicos<sup>188</sup>. No obstante, la revocación de dicha ley desde el siglo XII hasta el XIV afectó gravemente a la iniciativa de la mujer en lo referente al divorcio. En caso de que se negase a seguir viviendo con su marido a causa de las razones expuestas anteriormente, se le tachaba de «rebelde» y, de manera paulatina, perdía sus derechos económicos, tal y como dictaba el Talmud. Según este código legislativo, cualquier mujer que se negara a cumplir con sus responsabilidades conyugales sería declarada como «rebelde». Algunos rabinos y pensadores incluían bajo esa definición también a las mujeres que se negaban a llevar a cabo las tareas domésticas obligatorias según la ley judía. La «rebelde» iba perdiendo gradualmente su dote (*דמי כתובה dmei haketuba*) y, trascurrido un año, su marido la podía echar sin ninguna indemnización<sup>189</sup>. Los rabinos intentaron limitar el poder femenino para conseguir el divorcio si no se tenía el consentimiento del marido<sup>190</sup>.

Durante el siglo XII, cada vez más rabinos destacados hicieron pública su postura en contra de la «regla de la rebelde», como Maimónides en Egipto, el rabino Yaacov Tam en Francia, el rabino Eliezer Ben Natan en Alemania y el rabino Zerahia Halevi en la Provenza<sup>191</sup>. No obstante, Maimónides determinó que la mujer tenía el derecho a obligar a su marido a darle el divorcio reclamando que se «había cansado de él»<sup>192</sup>. Según su nueva legislación, la mujer no tenía obligación alguna de dar explicaciones para dejar de mantener relaciones sexuales con su marido y, en consecuencia, pedir el divorcio. El marido, en este caso, estaba obligado a concedérselo inmediatamente sin ninguna compensación

<sup>184</sup> Sobre las actividades económicas de las mujeres judías en los reinos cristianos, véase: Montenegro 1988: 143- 160.

<sup>185</sup> Grossman 2010: 19.

<sup>186</sup> Grossman 2010: 128.

<sup>187</sup> Grossman 2010: 128.

<sup>188</sup> Sobre esta regla, véase: Grossman 2001: 433-443; Brodi 1984-1986: 279-315.

<sup>189</sup> Grossman 2010: 279.

<sup>190</sup> Grossman 2010: 129.

<sup>191</sup> Grossman 2010: 246.

<sup>192</sup> La mujer puede clamar que « se hartó del marido» « טענת מאיס עלי ».

económica<sup>193</sup> y el rabinato se veía obligado a forzarlo, incluso si, para ello, hacía falta recurrir a la violencia física.

Esa legislación propuesta por Maimónides provocó un gran debate en el mundo judío desde el siglo XIII al XIV<sup>194</sup>, pues permitía a las mujeres reclamar el divorcio mediante la declaración de «מאיס עלי» (me harté de él) sin ninguna otra justificación o argumento al respecto; esto suponía que se les otorgaba a las mujeres un gran poder. La mayoría de los rabinos medievales no aceptaron la posición de Maimónides, a pesar de que se vieron obligados a actuar a la luz de su libro *Mishne Torah*. Estos no se apresuraban en dar el divorcio, sino que intentaban por todos los medios que las parejas se reconciliaran.

Nahmánides era uno de los pocos que se opusieron a la anulación de la «ley de la rebelde» y de su presentación como irrelevante para aquel momento<sup>195</sup>. Él opinaba que no solamente el hombre tenía el derecho de deshacer el núcleo familiar, sino que la mujer también. El hecho de que el marido supiese que su mujer también podía deshacer el núcleo familiar favorecía un trato más respetuoso y cauteloso hacia su esposa.

Nahmánides también intentó ayudar a la mujer, definiendo como «rebelde» solamente a aquella que se negara a consumir su obligación conyugal, excluyendo, por tanto, a las mujeres que no cumplían con sus obligaciones domésticas<sup>196</sup>.

El cuerpo femenino era considerado de diferentes maneras en las distintas circunstancias sociales en las sociedades judía y cristiana. Así, se intentaba guardar a la mujer honrada dentro de los límites de su hogar: por temores masculinos a la sexualidad femenina, el cuerpo de la mujer quedaba resguardado entre las paredes de su casa o castillo en la medida de lo posible. No obstante, los cambios económicos y políticos durante la Baja Edad Media impidieron a las mujeres el desarrollo de su ciclo vital vinculado al hogar y exigieron su participación en otros campos donde la ausencia de los hombres por viajes comerciales o guerras era cada vez mayor. La tensión entre la necesidad masculina de encerrar el cuerpo femenino entre las cuatro paredes de su casa, por un lado, y el hecho de que las mujeres debían relevar a los hombres en el ámbito

<sup>193</sup> Véase Grossman 2010: 129:

«La mujer que le impide de su marido mantener relaciones sexuales se llama rebelde [...] si dijo: me harté de él y no puedo acostarme con él conscientemente, fuerzan al marido que la libere porque no está en cautiverio por él. Y habrá sin remuneración económica.» (Maimónides, *Guía de los perplejos*, Reglas de relaciones conyugales, 14, 7,8, 14).

«האשה שמנעה בעלה מתשמיש המטה היא הנקראת מורדת... אם אמרה: מאסתיה ואיני יכולה להבעל לו מדעתי, כופין אותו להוציא לשעתו (מיד) לפי שאינה בשביה שתבעל לשנוי לה, ותצא בלא כתובה כלל» (רמב"ם, *משנה תורה*, הלכות אישות יד, ח, ט, יד).

<sup>194</sup> Grossman 2010: 129.

<sup>195</sup> Grossman 2010: 246.

<sup>196</sup> Grossman 2010: 272: «שאיין דין מרד אלא מתשמיש» (תשובות הרשב"א, א, סימן אלף תקעא, עג ע"ד).



público mientras estos últimos se ausentaban, por otro, propició un trato bastante complejo, y un tanto ambiguo, con respecto al cuerpo femenino en lo concerniente a las limitaciones del ámbito público y privado.

En el ámbito cortesano, el cuerpo femenino jugaba un papel estético y placentero relacionado no solamente con el deseo sexual, sino con expresiones como la poesía, el baile y el vino. Su existencia en aquel espacio formaba parte de la armonía arquitectónica del conjunto cultural y artístico que había englobado los acontecimientos sociales celebrados en aquel entorno. En este contexto, el cuerpo femenino servía como un objeto de deseo inalcanzable, por lo que incitaba a la perfección de las virtudes espirituales y de conducta del hombre. En la sociedad cristiana, gracias al cuerpo de la mujer real se podía alcanzar el amor puro de la Virgen puesto que se le daba al cuerpo físico un valor de conductor hacia lo espiritual. Esta afirmación se basaba en la idea medieval que veía en los gestos una expresión exterior del alma interior, reflejando «la calidad moral de la persona»<sup>197</sup>:

Amor del otro cuerpo y amor de Dios se confunden, en efecto, en numerosos textos, hasta el punto de edulcorar a ultranza el *Cántico de los cánticos*, obra bíblica llena de erotismo, en un diálogo entre la humanidad pecadora y la santa y sana divinidad. Así, según las *Sentencias* de Pierre de Lombard (hacia 1150), los esposos podrán al fin unirse «según el consentimiento de las almas y según la mezcla de los cuerpos»<sup>198</sup>.

Salvo el estatus de la mujer dentro del matrimonio, los rabinos y filósofos reaccionaron contra las circunstancias sociales donde fenómenos de concubinato, relaciones fuera del matrimonio, adulterio, etc., se hicieron comunes. Uno de los fenómenos que inquietaba a la sociedad judía y cristiana por igual era el de los matrimonios secretos, a los que hicieron referencia Rashba y Rash<sup>199</sup> en sus escritos.

Nahmánides se opuso a este frívolo estilo de vida y advirtió sobre el adulterio y el concubinato, así como sobre las relaciones con mujeres no judías<sup>200</sup>. Otro fenómeno que provocó la oposición de los rabinos era la poligamia, práctica bastante extendida. Rashba, por ejemplo, trata este asunto en bastantes ocasiones, aunque no siempre con la misma posición ideológica<sup>201</sup>. Sin embargo, más aún que la poligamia, el fenómeno que más atormentaba a los rabinos era el

<sup>197</sup> Esteban y Val Naval 2008: 27.

<sup>198</sup> Le Goff y Truong 2003: 41.

<sup>199</sup> Le Goff y Truong 2003: 20.

<sup>200</sup> Grossman 2010: 228-236.

<sup>201</sup> Véase: Grossman 2001: 144- 145, Grossman 2010: 273.

concubinato<sup>202</sup>. Ya en Al Ándalus, la élite judía solía disfrutar de los servicios de concubinas, al igual que sus vecinos musulmanes. Muchas de ellas eran consideradas como criadas, hasta que traían al mundo hijos para sus amos, lo que obligaba a los dueños a reconocer su paternidad y, a veces, incluso casarse con ellas sin *ketuba*, el contrato matrimonial judío<sup>203</sup>. Rabinos como Rashba<sup>204</sup> y Rabí Jonah de Girona prohibieron el concubinato, mientras que otros, como Maimónides y Nahmánides, reconocieron esta circunstancia social e intentaron, al menos, fijar algunas normas legales y económicas para asegurar los derechos sociales de aquellas mujeres.

En la sociedad cristiana, el adulterio era una realidad bastante común entre la nobleza, incluso admitido en cierto modo, mientras que las clases populares respetaban más la monogamia instituida por la Iglesia<sup>205</sup>. No obstante, «la [...] ética sexual de la Iglesia se impone [...] en el imaginario y la realidad del Occidente medieval. Y por mucho tiempo»<sup>206</sup>. Así, se puede ver cómo la Iglesia intentó limitar todo lo que tenía que ver con el amor dentro del marco social del matrimonio<sup>207</sup> a partir del siglo XI. Sin embargo, las novelas cortesanas describían otro tipo de relaciones, en muchos casos fuera del matrimonio. Diferentes investigadores cuestionaron las relaciones entre el cuerpo y el amor, ya que en la Edad Media estas no eran tan evidentes<sup>208</sup>:

La fórmula es algo abrupta y perentoria, pero la Edad Media sin duda ignoró lo que nosotros llamamos el amor. La palabra es incluso peyorativa. *Amor* significa la pasión devoradora y salvaje. Se preferirá el término *caritas*, ya que responde a una devoción que implica formas de sensibilidad de cara al prójimo<sup>209</sup>.

Como indican Le Goff y Truong, el sentimiento del amor existía también en aquella época, pero no era idéntico al concepto moderno. El amor en la Edad Media estaba ligado, en gran parte, al erotismo. Tanto la literatura como el arte plástico están llenos de imágenes de escenas muy atrevidas, a veces incluso obscenas:

El erotismo emerge asimismo en los márgenes, en las miniaturas, donde se ve aparecer el cuerpo bajo, una forma jamás representada en otras partes. Los márgenes son espacios de placeres, de diversión, de ornamento. También son, tal vez sobre todo, espacios de anticensura en

<sup>202</sup> Véase: Baer 1959: 148- 165.

<sup>203</sup> Grossman 2010: 275.

<sup>204</sup> Grossman 2010: 275.

<sup>205</sup> Le Goff y Truong 2003: 42.

<sup>206</sup> Le Goff y Truong 2003: 43.

<sup>207</sup> Le Goff y Truong 2003: 81.

<sup>208</sup> Le Goff y Truong 2005 : 81.

<sup>209</sup> Le Goff y Truong 2003: 82.

los que los temas escandalosos o lúbricos pueden florecer. El cuerpo se desata en los márgenes. Así, el erotismo vuelve a ilustrar esta tensión que atraviesa la Edad Media y combate una idea tenaz, la de una época hostil al cuerpo. Como escribe un joven historiador: «el alegre saber erótico inventado en la Edad Media revela la ambivalencia, es decir, la mezcla de géneros. Los cuerpos participan a la vez de la obscenidad y del refinamiento [...] Entonces, el espíritu vivifica la carne. Y el cuerpo tiene un alma». (Arnaud de la Croix, *L'Érotisme au Moyen Age*, Paris, Tallandier, 1999)<sup>210</sup>.

<sup>210</sup> Le Goff y Truong 2003: 83-84.

## **CAPÍTULO 2**

### **LAS OBRAS TRATADAS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO, FILOSÓFICO Y SOCIAL**



## **CAPÍTULO 2**

### **LAS OBRAS TRATADAS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO, FILOSÓFICO Y SOCIAL**

#### **Presentación general**

Desde el siglo XIII hasta el XV se encuentran en la Península Ibérica diferentes obras de distintos géneros: prosa<sup>211</sup>, prosa rimada con versos intercalados y lírica, tanto en hebreo<sup>212</sup> como en romance<sup>213</sup>, que presentan un juego dialéctico entre su marco exterior y los sentidos ocultos en su simbología interior. A pesar del hecho de que las obras pertenezcan a géneros literarios distintos, podemos afirmar que todas ellas se compusieron bajo una misma premisa que dejaba una fractura entre el sentido que se podía percibir a primera vista y un segundo más subliminal o crítico. Esa fractura se creó jugando con los márgenes<sup>214</sup>, es decir, mediante las representaciones de lo que está en el límite, en los bordes, tanto de la sociedad como del mundo intratextual<sup>215</sup>. Como se verá más adelante, en este juego marginal, el cuerpo femenino y la tensión dinámica entre los conceptos de otredad e identidad adquirieron una importancia principal<sup>216</sup>.

A continuación, analizaré cómo el papel de las presentaciones de aquellos que estaban en los márgenes de la sociedad cambiaría con cada género y cada

<sup>211</sup> Sobre narrativa hispanohebrea del bajo medievo español, véase: Navarro Peiro 1989.

<sup>212</sup> Véase por ejemplo: Goldstein 1965; Fleischer 2000; Pagis 1976; Pagis 1978: 49- 79; Pagis 1993; Pérez 1989.

<sup>213</sup> Véase por ejemplo: Miller 1983.

<sup>214</sup> Sobre la marginalidad femenina, véase: Segura Graíño 2000:107-118; Segura Graíño 2009: 93-100.

<sup>215</sup> Para entender el juego contextual, véase sobre la época anterior, la mujer en Al Ándalus: Viguera 1989.

<sup>216</sup> Las mujeres, como otros grupos de marginados en la literatura medieval y renacentista, se posicionaron como «el otro». Esta posición permitía un juego de reflexión sobre la identidad de uno mismo, proyectando sus problemáticas en la imagen del «otro» u «otra». Véase por ejemplo: Alcuin 1997; Butler 1990.

etapa literaria: las versiones en hebreo y castellano de *Sendebār*, compuestas durante el siglo XIII, proponen dos ejemplos de cuentística adaptada a diferentes lenguas en su vertiente escrita. En esas adaptaciones literarias —y traducidas— de literatura popular, las situaciones carnales y los personajes femeninos se utilizan para definir el orden social deseado, a la vez que sirven para presentar cierta crítica. Tanto la historia marco como los *exempla* intercalados adquieren un rol social. El *Libro de buen amor* y *Melitsat Efer veDinah*, compuestos entre la tercera década y finales del siglo XIV, muestran cómo los materiales originados en la cultura popular o en las tradiciones literarias anteriores reciben un sentido moral y estético. La ocupación y representación del cuerpo femenino y del anciano tratan cuestiones espirituales y religiosas mediante la doble función de las obras: enseñar y deleitar. Obras como *Diálogo entre el Amor y un viejo*, *La historia de Sahar y Kimah* y la versión en castellano de *La historia de Flores y Blancaflor*, entre otras, utilizan el cuerpo de la mujer como un espacio simbólico para crear una reflexión psicológica interna sobre el hombre. Las obras adquieren un sentido más psicológico, a la que se puede atribuir un sentido social o político.

A pesar de su proximidad diacrónica y geográfica, las obras se escribieron en marcos sociales y culturales diferentes. Algunas de las obras fueron compuestas por poetas judíos y otras, por miembros de la sociedad cristiana o conversa. Los escritores estaban expuestos a las circunstancias de las sociedades judía y cristiana, así como a otras influencias comunes de carácter literario y cultural<sup>217</sup>. Esas circunstancias crearon una movilidad en diferentes niveles literarios, como, por ejemplo, el juego del doble sentido de las obras. Los autores del *Libro de buen amor*, *Melitsat Efer veDinah*, *Mishle Sendebār*, *Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres*, *Diálogo entre el Amor y un viejo* y, en gran parte, incluso *La historia de Sahar y Kimah*, adoptaron para su obra el género alegórico y, desde el inicio de cada uno de los textos, se presentan diferentes posibilidades de lectura<sup>218</sup>. En el resto de las obras tratadas, el sentido simbólico es más implícito, es decir, la misma historia adquiere un nuevo sentido que no es mencionado directamente dentro del texto.

La siguiente investigación se centrará en las obras de prosa y prosa rimada por razones de género literario. No obstante, se intentará sugerir de forma breve otros caminos para una futura investigación de la lírica hebrea y romance relacionada con cada punto tratado. Las obras líricas mencionadas y sus autores están incluidas en esa presentación.

<sup>217</sup> Sin embargo, hasta hoy no se ha conseguido demostrar ningún conocimiento directo del otro por parte de los autores.

<sup>218</sup> Véase sobre este tema en el *Lba*: García 2006; Hus 2003: 39.

***Sendebār. Versiones en hebreo y en castellano: el Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres (Lem)<sup>219</sup> y Mishle Sendebār (MS)<sup>220</sup>***

La historia de *Sendebār* surgió en Oriente en el siglo VI<sup>221</sup> como un conjunto de leyendas e historias populares para después traducirse a varias lenguas europeas y expandirse por todo el continente<sup>222</sup>. El manuscrito más antiguo de esta obra, escrito en persa, data del siglo X<sup>223</sup>, pero su origen aún supone un tema de debate entre los distintos investigadores<sup>224</sup>.

La investigación distingue dos ramas principales en el desarrollo<sup>225</sup> de la obra: la oriental y la occidental<sup>226</sup>. En la rama oriental se incluyen las versiones en persa (pahlavi), siríaco antiguo, árabe, español antiguo, griego y hebreo. En todas estas versiones, la obra se titula *Sindban* o *Sindbad*, salvo en español, cuyo nombre es el *Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres*. En la rama occidental, por el contrario, se incluyen las versiones en latín, italiano, inglés antiguo, francés, alemán y polaco. En este grupo, el título usual es *Los siete sabios de Roma*<sup>227</sup>.

Durante el siglo XIX y parte del XX, la mayoría de los investigadores aceptaron la postura europea sobre un *Sitz im Leben* hindú del que derivarían todas las fuentes de la literatura popular del Viejo Continente. Según esa opinión, el *Sendebār* también surgió allí; no obstante, se han presentado algunas hipótesis alternativas a dicha posición. B. Perry<sup>228</sup>, por ejemplo, defendía un origen persa y opinaba que la obra fue escrita originalmente en pahlavi, apoyando su hipótesis en los testimonios de la obra en crónicas del siglo X y en la comparación de los *exempla* en diferentes manuscritos<sup>229</sup>.

Dejando a un lado las posturas respecto al origen de la obra, gran parte de los investigadores apoyan la primacía de la versión en hebreo como la primera versión de la rama oriental, puesto que el nombre del filósofo *Sindibar* aparece ya

<sup>219</sup> Utilizaré la versión de Vuolo 1980. Véase también: Keller 1959. Sobre la obra, véase: Comparetti 1869; Comparetti 1882; Dan 1973; Dan 1982.

<sup>220</sup> Epstein 1967; Haberman 1946.

<sup>221</sup> Epstein 1967: 3.

<sup>222</sup> Gaster 1927: 8.

<sup>223</sup> Epstein 1967: 329.

<sup>224</sup> Véase, por ejemplo: Epstein 1967: 3-11, 19-21.

<sup>225</sup> Sobre los orígenes de *Sindibad*, véase: Perry 1959- 1960: 1- 95.

<sup>226</sup> Véase un resumen del debate sobre el desarrollo de ambas ramas de la obra en Kantor 1988: 9-33; también en: Palecia 1946: vii- viii.

<sup>227</sup> Una bibliografía sobre las distintas versiones y la investigación sobre cada una de ellas hasta el año 1984 se puede encontrar en Runte, Wirkeley y Farrell 1984; H. Runte sigue actualizando la bibliografía en la página web: [http://myweb.dal.ca/hrunte/seven\\_sages.html](http://myweb.dal.ca/hrunte/seven_sages.html). Sobre las versiones de la obra y de algunos cuentos, véase: Niedzielski 1978, Runte 1978 y Hendrickson 1978.

<sup>228</sup> Perry 1959-1960: 1-95.

<sup>229</sup> Weinstein 2009: 17.



en esta versión del *Calila y Dimna*<sup>230</sup>, mientras que en otras versiones se llama *Idpai* o *Pilpa*<sup>231</sup>. Este nombre, según Benfey<sup>232</sup>, resultó de un error en el paso del original árabe al hebreo de *Mishle Sendebār*<sup>233</sup>, error que se conservó también en el *Calila y Dimna*. Gaster añade que la versión en hebreo de esa última obra «fue traducida al latín por Juan de Capua en su *Directorium vitae humanae* (en torno a 1262-78) y fue la base para casi todas las versiones europeas que, gracias a él, recibieron el nombre de *Sindibar*»<sup>234</sup>.

La primera edición en hebreo apareció en la Provenza o en la Península Ibérica probablemente a finales del siglo XII o inicios del XIII<sup>235</sup>. El primer testimonio aparece en 1295 en una carta de un poeta judío que vivió en la Provenza, Abraham Bedersi, a un amigo en Narbona<sup>236</sup>:

למעשה ידינו נכסוף לא נכסוף למעשה סנדבר.

[Añoraremos la acción de nuestras propias manos, más no los hechos de *Sendebār*].

El primer testimonio documentado oficialmente es de 1316, cuando Kalonimus ben Kalonimus escribe su libro *La carta de los animales* (אגרת בעלי החיים). En la introducción a su libro, él lo compara con *Mishle Sendebār* y así escribe:

ואולי לא כן יחשוב הסכל הנבדל מהסברה [...] שהוא ממין ספר כלילה ודמנה.  
ומשלי סנדבר וחרירי והדומה להם<sup>237</sup>.

[Y quizás cualquiera que no tenga sesera piense [...] que ese libro es del tipo de *Kalila y Dimna*, *Mishle Sendebār*, *Hariri* u otros similares].

Según S. Kantor<sup>238</sup>, las versiones hebreas<sup>239</sup> y en otras lenguas se distinguen las unas de las otras por varias características notables:

<sup>230</sup> Una comparación de diferentes aspectos de esta obra y el *Lem*, véase: Haro 1997: 85- 96.

<sup>231</sup> Kantor 1988: 15.

<sup>232</sup> Kantor 1988: 15.

<sup>233</sup> Un estudio filológico de la obra hebrea, véase: Gaster 1927: 7- 39.

<sup>234</sup> Kantor 1988: 15.

<sup>235</sup> Epstein 1967: 13-14, 18.

<sup>236</sup> Doniach 1932: 65-66.

<sup>237</sup> Kalonimus ben Kalonimus, *Iggeret Baale Hayyim* [hebreo], Mantua, 1557, signatura1, p. 1. Citado por Epstein 1967: 12.

<sup>238</sup> Kantor 1988: 30-31.

<sup>239</sup> Sobre los tres manuscritos que se encontraron en hebreo, véase: Dan 1974: 113.

1. la extensión de las historias intercaladas y su orden. Algunas de las historias aparecen más breves o más largas que en otras versiones. Se nota el cambio de orden de las historias;
2. la adición de historias propias, la supresión de otras y la fusión de dos de ellas en una sola (Por ejemplo en el *exempla* de *Catula*);
3. el lenguaje, un mestizaje entre necesidades de traducción, uso tradicional e ideológico de alusiones bíblicas en el contexto social actual del tiempo de la obra, y reflejo del lenguaje erudito medieval. Se forma un lenguaje peculiar, que muestra un intento de adaptación de los contenidos de la obra al público de la época.

Los manuscritos de *Mishle Sendebat* se pueden dividir en tres grupos<sup>240</sup> si me atengo a las diferentes ediciones, que a continuación expongo:

- a. la edición de A.M. Haberman<sup>241</sup>, que recoge la versión más conocida encontrada en la mayoría de los manuscritos y todas las versiones impresas;
- b. la edición de Epstein<sup>242</sup>, una edición crítica basada en los dos manuscritos encontrados en Oxford. Se trata de una versión diferente, que contiene más historias y altera el orden de los cuentos<sup>243</sup>. Fue tratada por M. Gaster<sup>244</sup>, editada y publicada por M. Epstein<sup>245</sup>.
- c. El Manuscrito Vaticano 100<sup>246</sup>, que ofrece una recensión muy diferente a la de las otras versiones<sup>247</sup> y que fue utilizada por Epstein<sup>248</sup> para preparar su edición<sup>249</sup>. De acuerdo con su investigación del manuscrito, esa versión fue escrita por un judío sefardí en Creta en el siglo XV y se diferencia de las otras versiones en hebreo por tres razones principales<sup>250</sup>:
  1. la adaptación de los cuentos es mucho más detallada, por lo que la obra es dos veces más extensa que el resto de versiones, en las que tampoco aparecen muchos detalles, sermones y descripciones propias del autor. Del mismo modo, se añaden alusiones bíblicas y talmúdicas y otras características hebreas que dan un aspecto «judío» a la obra.
  2. El orden de las historias es diferente al orden de otros manuscritos.
  3. El autor adaptó muy libremente la trama de varias historias.

<sup>240</sup> Dan 1982: 35.

<sup>241</sup> Haberman 1946.

<sup>242</sup> Ox. i – MS Bodl. Or. 135, Bodleian Library, Oxford, Ox. ii. – MS. Heb. d. 11, Bodleian Library, Oxford. Véase: Epstein 1969: 38- 41.

<sup>243</sup> Dan 1982: 35.

<sup>244</sup> Gaster 1927: 7-39.

<sup>245</sup> Epstein 1967.

<sup>246</sup> Sobre esta versión, véase el trabajo de fin de máster de Weinstein: Weinstein 2009, donde también se recoge una edición completo de la obra.

<sup>247</sup> Véase la investigación de Epstein sobre ese manuscrito: Epstein 1965: 17-20.

<sup>248</sup> Véase: Epstein 1965: 17- 20.

<sup>249</sup> Véase: Epstein 1965: 17-20.

<sup>250</sup> Yasif 1999: 116.

*Mishle Sendebār* (de ahora en adelante, *MS*) constituye un producto multicultural en cada una de sus versiones. La cultura popular, las circunstancias sociales y las relaciones cotidianas entre sociedades vecinas influyeron en la evolución y asimilación de la obra en la literatura hebrea<sup>251</sup>. Una lectura comparativa de la obra hebrea con la versión en castellano ilumina el proceso de adaptación de elementos foráneos a un entorno judío, cristiano, o ambos a la vez. Asimismo, dicha lectura permite observar el distinto papel que se les otorgaba en ambas sociedades. Se muestra el denominador común creado por el proceso de adaptación y escritura de la literatura oral y popular<sup>252</sup>.

La versión en castellano antiguo, titulada *Libro de los engaños e los asayamientos de la mugeres*<sup>253</sup> (de ahora en adelante, *Lem*), fue compuesta en 1253<sup>254</sup>, cuando el Infante don Fadrique, hermano de Alfonso X el Sabio, mandó traducir la obra del árabe. En el único manuscrito que ha llegado hasta nuestros días no aparece ningún título<sup>255</sup>, pero en la primera página hay una dedicatoria al mecenas de la obra: «Plogo e tovo por bien que aqueste libro de aravigo en castellano para aperçebir a los engañados e los asayamientos de las mugeres»<sup>256</sup>. Amador de los Ríos decidió darle a la obra su nombre actual basándose en esa dedicatoria y cambiando «engañados» por «engaños». Para llevar a cabo dicho cambio, probablemente tomó como referencia el final de las historias de los consejeros que advierten al rey en repetidas ocasiones de que no cayera en los engaños de las mujeres. Keller describe ese cambio:

It is true, insofar as translation is concerned, that either *engaños* or *engañados* is acceptable; but if the latter is chosen, the title assumes a more realistic and personal note, one calculated, perhaps, to evoke wry humour in those who were "the deceived". The word *engañados* emphasizes the *raison d'être* of the book<sup>257</sup>.

Según Keller, no existen testimonios claros de la obra en la literatura española hasta el año 1863, cuando Amador de los Ríos publicó el hallazgo del manuscrito por Florencio Janer<sup>258</sup>. No obstante, parte de los *exempla* aparecen en otras obras medievales y más tardías, como, por ejemplo, *El Conde Lucanor* y *El libro de los exemplos por a.b.c.*

El *Lem* comparte algunas de las historias con otra obra de origen hindú, *Kalila y Dimna*, que mandó traducir del árabe al español el Príncipe Alonso dos

<sup>251</sup> Weinstein 2009: 72.

<sup>252</sup> Véase: Alba y Navarro 2005: 7- 22; Alba y Sainz de la Maza 2012; Funes 2009: 33-40; Weinstein 2009: 72.

<sup>253</sup> Sobre las diferentes versiones castellanas, véase: Palencia 1946.

<sup>254</sup> Lacarra 1979: 192.

<sup>255</sup> Keller 1959: xi.

<sup>256</sup> Keller 1959: xi.

<sup>257</sup> Keller 1959: xi- xii.

<sup>258</sup> Keller 1959: xii.

años antes que el *Lem*. Ambas obras comparten, además, otras indicaciones que sugieren un mismo origen hindú<sup>259</sup>, lo que hace suponer que tienen un origen y una vía de difusión en el oeste comunes. Según S. Kantor, el *Lem* no parece ser una obra muy innovadora, quizás es la versión menos cuidada, puesto que la sintaxis y el lenguaje indican claramente su carácter de traducción del árabe<sup>260</sup>.

La versión española contiene veintitrés cuentos intercalados, lo que casi la convierte en la más larga de las versiones de la rama oriental<sup>261</sup>. El único manuscrito que se ha conservado se encuentra hoy en el archivo de la Real Academia de la Lengua en Madrid<sup>262</sup>. Amador de los Ríos y Menéndez y Pelayo fecharon el manuscrito del siglo XV y las correcciones, del XVI, pero otros investigadores opinan que el manuscrito es del siglo XIV y las correcciones del XV<sup>263</sup>. El texto del *Lem* se extiende desde el folio 63r hasta el 79v<sup>264</sup>. Así resume Palencia los datos sobre el manuscrito español:

Se trata de un manuscrito en papel, de 157 folios, de 255 x 198 mm., con escritura a dos columnas, de letra del siglo XV, con rúbricas y letras capitales en color. Los folios tienen tres numeraciones, por lo menos, de diferentes épocas [...] Está encuadernado en pergamino [...] La letra de este manuscrito es clara. Tiene la copia primitiva algunas correcciones, hechas por un lector del siglo XVI, probablemente a la vista de otro manuscrito, hoy no conocido. Las modificaciones en unos casos modernizan las palabras, en otros corrigen el sentido del texto, de modo por lo general atinado<sup>265</sup>.

La primera edición del texto apareció en *Ricerche* de Comparetti en 1869<sup>266</sup>. La segunda edición, con una traducción al inglés, se publicó en la edición inglesa de Comparetti en 1882<sup>267</sup>. La tercera edición es la edición de Keller, de 1959, basada en el mismo manuscrito<sup>268</sup>. Por otro lado, E. Vuolo publicó una edición crítica en 1980 en Italia<sup>269</sup>. Según Epstein, el libro se parece mucho a las

<sup>259</sup> Keller 1959: xiii.

<sup>260</sup> Kantor 1988: 30.

<sup>261</sup> Keller 1959: xvi. Es una de las tres en esa rama en las que la madrastra es castigada con la muerte, mientras que en el resto (salvo la versión hebrea, en la que la perdonan totalmente), su castigo es la humillación.

<sup>262</sup> Keller 1959: xvi. Anteriormente perteneció al Conde de Puñonrostro. En ese manuscrito aparecen cinco textos diferentes encuadernados juntos bajo el título *El Conde Lucanor, Ms. Antigua*.

<sup>263</sup> Keller 1959: xvii.

<sup>264</sup> El texto está escrito en minúsculas sobre papel 25.5x19.8cc. Los títulos de los capítulos aparecen en tinta roja. Las correcciones aparecen entre las líneas o en los márgenes (Keller 1959: xvi). Keller opina que esas intervenciones más tardías se podrían considerar como una versión separada (Kantor 1988:30).

<sup>265</sup> Palencia 1946: xiii- xiv.

<sup>266</sup> Comparetti 1869. Véase: Epstein 1967: 332.

<sup>267</sup> Comparetti 1882. Véase: Epstein 1967: 332.

<sup>268</sup> Cod. Puñonrostro. Véase: Vuolo 1980: XIX.

<sup>269</sup> Vuolo 1980.

otras versiones de la rama oriental, particularmente a la versión griega y a la siríaca, y, en algunos aspectos, a la versión hebrea<sup>270</sup>.

La mayoría de los *exempla* aparecen tanto en la versión castellana del *Lem* como en la versión hebrea de *MS*, a excepción de *Mel* y *Elephantius*, que no aparecen en hebreo, y *Zuchara* y *Vulpes*, que falta en el texto español<sup>271</sup>.

*Mishle Sendebār* y el *Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres*<sup>272</sup>, obras escritas en la Península Ibérica en un lapso relativamente breve<sup>273</sup>, presentan un amplio abanico de modelos carnavalescos de la institución matrimonial<sup>274</sup>. Las obras<sup>275</sup> incluyen leyendas e historias populares y utilizan contenidos divertidos y jocosos para transmitir un sentido didáctico y moral<sup>276</sup>.

Las versiones de *Sendebār* en hebreo y castellano proponen diferentes ejemplos de cuentística. Los *exempla* intercalados cuentan una historia; sus narradores otorgan un sentido alegórico a sus palabras en un segundo plano, pero la relación que se forma entre la historia marco y el contenido de los *exempla* crea, en muchos casos, otro plano de sentido, a veces sobrepuesto al segundo.

A primera vista, parece que ambas versiones de *Sendebār* pretenden contar las consecuencias desastrosas de ciertas conductas femeninas inmorales. De hecho, durante muchos siglos, primó la interpretación de la obra como misógina (recordemos que en la primera página del único manuscrito del *Lem* aparece una dedicación al mecenas de la obra, el Infante don Fadrique: «Plogo e tovo por bien que aqueste libro de aravigo en castellano para aperçebir a los engañados e los asayamientos de las mugeres»<sup>277</sup>). No obstante, la obra, en sus diferentes versiones, presenta una visión más compleja de las relaciones conyugales en la sociedad judía y cristiana en la Península Ibérica del siglo XIII

<sup>270</sup> Epstein 1967: 332.

<sup>271</sup> Kantor 1988: 33.

<sup>272</sup> Las adaptaciones al hebreo y al castellano están consideradas por gran parte de la investigación como las versiones principales de la rama oriental, a la que pertenecen también las versiones siríaca, griega, árabe y tres versiones persas (Epstein 1967: 3).

<sup>273</sup> La versión hebrea data de antes del siglo XIII, mientras que la castellana es de 1253. Epstein escribe sobre esa versión: «There is circumstantial evidence that *Mishle Sendebār* was known at a considerably earlier date than the thirteenth century. The *Kalilah and Dimnah* is mentioned in a responsum by Hai Gaon in the tenth century. In the Hebrew version of the *Kalilah*, the philosopher is known as Sendebār. [...] It is an almost inevitable conclusion that the translator of the Hebrew *Kalilah* had *Mishle Sendebār* to refer to. "Sendebār" must be anterior because it appears in similar form in all versions of the *Book of Sindibad*. The name "Sendebār" in the Hebrew *Kalilah* was transmitted via John of Capua's translation into Latin (ca. 1265) to all of Europe. Thus, *Mishle Sendebār* must have been known at an earlier date, and may very well represent the oldest known Eastern text.» (Epstein 1967: 16- 17).

<sup>274</sup> Sobre el *exempla* como fuente para la mujer histórica, véase: Berlioz 1990: 36- 51.

<sup>275</sup> Véase, por ejemplo: Epstein 1967: 3-11, 19-21. El manuscrito más antiguo de la obra, en persa, data del siglo X, pero su origen sigue siendo motivo de debate entre los diferentes investigadores.

<sup>276</sup> Sobre la difusión de la obra por el continente europeo, véase: Gaster 1927: 8.

<sup>277</sup> Keller 1959: xi.

como consecuencia de la fusión de culturas<sup>278</sup> y literaturas que allí desembocaron: la árabe, la cristiana, la bíblica y rabínica, la del oriente lejano antiguo y la cultura judeoespañola medieval. Al mismo tiempo, se muestra el denominador común creado por el proceso de adaptación y escritura de la literatura oral y popular<sup>279</sup>, como indica Leonardo Funes:

En la Edad Media, la actividad narrativa necesitaba inexcusablemente legitimar su pretensión de ingreso a los espacios comunitarios, reclamaba entonces para sí un estatuto pragmático o ético, convertía los preliminares y las aperturas de los relatos en instancias muy densas y codificadas: los relatos debían demostrar su necesidad y ocultar su futilidad<sup>280</sup>.

Con el paso de la oralidad a la escritura, el cuento popular cambió no solamente su formato, sino también su sentido debido a la inclusión de un valor religioso, histórico, ideológico o moral<sup>281</sup>. Ese cambio de sentido del cuento implicó la recodificación de su estructura y contenidos dependiendo de los esquemas culturales y estéticos dominantes<sup>282</sup>. Esa adaptación<sup>283</sup> escrita ya no reflejaba, según Yasif, una experiencia humana universal, sino las necesidades de un grupo sociocultural en un momento histórico determinado<sup>284</sup>. Una comparación entre las diferentes versiones y el cuento original (en caso de que aún exista) revelaría aspectos diferentes de los grupos sociales que adaptaron la obra<sup>285</sup>.

Al observar una obra de origen popular escrita en la España judía y cristiana de la Edad Medieval, habría que recordar que ambas sociedades basaban su pensamiento y cultura en el concepto del dominio divino en el mundo<sup>286</sup>. Los fundamentos del pensamiento religioso e ideológico de la época<sup>287</sup> contribuyeron a la adaptación del contenido popular de la obra, que implicaba por su parte un reflejo subliminal de los temores, la incertidumbre y las ambiciones de la población sometida a un gobierno hegemónico<sup>288</sup>. El cuento se ha de considerar como un acto literario y social dentro del entorno histórico.

<sup>278</sup> Weinstein 2009: 72.

<sup>279</sup> Véase: Weinstein 2009: 72; Funes 2009: 33-40.

<sup>280</sup> Funes 2009: 112.

<sup>281</sup> A partir de este punto resumo y traduzco el proceso que describe Yasif (en hebreo) sobre el paso de la oralidad a la escritura y la adaptación del cuento a cada contexto cultural, ideológico y moral. Véase: Yasif 1999: 9.

<sup>282</sup> Yasif 1999: 9.

<sup>283</sup> Yasif 1999: 5.

<sup>284</sup> Yasif 1999: 9.

<sup>285</sup> Yasif 1999: 4.

<sup>286</sup> Yasif 1999: 4.

<sup>287</sup> Yasif 1999: 4..

<sup>288</sup> Yasif 1999: 9.

En cada uno de los casos ha de tenerse en cuenta que hay diferentes narradores en distintas situaciones de narración frente a un público específico; esto determina el nuevo diseño de los cuentos según las necesidades, los valores estéticos, los deseos y las tensiones<sup>289</sup> de cada grupo social<sup>290</sup>.

En la época de la formación de *Lem* y *MS*, tanto en la sociedad judía como en la cristiana se había producido una serie de cambios en la posición social de la mujer y, por consiguiente, cierta relajación en la moral sexual, lo que alarmaba a los grupos dirigentes de ambas religiones, que intentaban remediar esa situación. Grossman<sup>291</sup> destaca la influencia extranjera en el campo de la vida familiar y el estatus femenino dentro de este marco. En los próximos capítulos se verá cómo la contienda social y religiosa se refleja en diferentes ámbitos en las obras a través de la historia marco y los cuentos alegóricos intercalados, los *exemplas*. Por el momento seguiré la exposición de las otras obras que se analizarán en comparación a las versiones de *Sendebar*.

<sup>289</sup> Yasif 2004: 21-22: «La literatura en general, y posiblemente la literatura popular particularmente, brota precisamente en una sociedad que se encuentra en tensión social o ideológica, convirtiendo la historia en la realización artística de esa tensión». (La traducción del hebreo al español es mía).

<sup>290</sup> Yasif 1999: 6.

<sup>291</sup> Grossman 2001: 2.

***Melitsat Efer veDinah*<sup>292</sup>**

*Melitsat Efer veDinah* se escribió a finales del siglo XIV por don Vidal Benbenist<sup>293</sup>, poeta y escritor judío de Zaragoza (Aragón). Vidal<sup>294</sup> era miembro del círculo literario llamado «el Grupo de Poetas»<sup>295</sup>. Según Matti Hus, el centro del grupo de poetas estaba en Zaragoza, pero sus miembros mantenían amplias relaciones con la mayoría de la élite judía de toda la Península. Los miembros del «Grupo de Poetas» destacaron por su calidad literaria en un contexto de decadencia de la literatura hebrea en la España cristiana durante los primeros setenta años del siglo XIV<sup>296</sup>.

Parece ser que «el Grupo de Poetas» se creó como un círculo literario según el modelo de gremios locales cristianos, donde se fomentaba el arte de la poesía<sup>297</sup>. Benbenist estaba relacionado con otros judíos cortesanos que en aquel momento estaban muy expuestos a influencias de la sociedad y la cultura cristiana local porque detentaban también altos cargos en la corte real o en los gobiernos locales. Muchos miembros de ese círculo literario se convirtieron al cristianismo durante su vida por diversas razones<sup>298</sup>, y por ello se puede suponer que Vidal tampoco fue inmune a la influencia de la cultura local de su entorno y de la sociedad cristiana.

Resumiendo las influencias extranjeras sobre la sociedad judía en la España de aquella época, T. Rosen enfatiza la «contaminación» causada por la adopción de los hábitos del nuevo entorno cristiano. Se formó un mestizaje cultural, fruto de los ideales culturales «declarados» de la élite judía, que seguían siendo los del intelectualismo árabe y la poesía andalusí por un lado, y el entorno romance, al que estaban expuestos los judíos por las circunstancias históricas y culturales en las zonas cristianas<sup>299</sup>, por otro. Así, las tradiciones andalusíes pasaron por transformaciones considerables. Este mestizaje entre paradigmas literarios antiguos y nuevos caracteriza el modo de escribir de los judíos eruditos en Castilla, Cataluña, Provenza e Italia<sup>300</sup>. Beer añade: «el despertar de los instintos

<sup>292</sup> Hus 2003.

<sup>293</sup> Sobre la cuestión de identidad del poeta, véase: Hus 1988: 501- 517. Sobre su vida y su obra, véase: Sáenz- Badillos 2009: 167-184; Vardi 1987; Targarona 2001: 61- 133; Targarona y Vardi 2009: 185- 243.

<sup>294</sup> Sobre todos los autores judíos mencionados a lo largo del trabajo, véase: Badillos y Targarona 1991.

<sup>295</sup> Sobre ese círculo literario, véase: Baer 1959: 269-270, 305-308; Hus 2003: 5-12; Sáenz- Badillos 2009: 167-184; Schirmann 1960: 592; Schirmann 1999: 580-654; Vardi 1996.

<sup>296</sup> Hus 2003: 5-6.

<sup>297</sup> Hus 2003: 10.

<sup>298</sup> Sobre este asunto, véase: Beinhart 1967: 55- 71.

<sup>299</sup> Rosen 2006: 17-18.

<sup>300</sup> Rosen 2006: 17-18.



políticos y eróticos a mitad del siglo XIII provocó un conflicto social y una nueva creación en los campos de la religión y la literatura»<sup>301</sup>.

De la vida de Benbenist<sup>302</sup> no se sabe mucho. Vidal era hijo de una familia distinguida de Zaragoza e íntimo amigo de Ben Laví<sup>303</sup>, otro escritor judío del mismo círculo. Se casó, pero enviudó poco después, hecho que influyó dramáticamente en su estado de ánimo<sup>304</sup> y parece ser que también en su situación económica, que empeoró tras la muerte de su esposa. Se fue a vivir varias veces fuera de Zaragoza, donde sufrió desprecio y rechazo<sup>305</sup> y donde la añoranza de Zaragoza le causó gran dolor. A pesar de la conversión al cristianismo de muchos de sus compañeros, él se mantuvo fiel al judaísmo hasta el final de sus días.

Pese a sus duras circunstancias, tuvo una trayectoria literaria bastante fértil. Han llegado hasta nuestros días alrededor de ciento cincuenta de sus poemas, la gran mayoría de tema profano. Asimismo, escribió también la obra *Melitsat Efer veDinah* y, junto con otros dos escritores, compuso la *Halatsah*<sup>306</sup>. Toda su obra literaria destaca por su originalidad y renovación.

El carácter único de su obra dentro de la creación literaria del Círculo de los Poetas es notable y lleva a investigar las influencias sobre el autor de las *maqamat* judeoárabes, la tradición de la poesía hebrea andalusí, la cuentística popular del oriente, así como de modelos literarios y culturales de la sociedad cristiana española de su época.

El carácter narrativo evidente de *Melitsat Efer veDinah* destaca sobre la escasez de fundamentos narrativos en las obras y epístolas de otros escritores del Círculo. «Más aún, en contradicción con los poemas [...] que están anclados a su contexto epistolar según la moda de aquella época, la trama de *Melitsat Efer veDinah* transcurre en un espacio pseudobíblico cuyo tiempo histórico se queda sin definir»<sup>307</sup>.

La obra se divide en dos partes. La primera es una fábula que narra la historia de Efer, un viejo rico, feo e inmoral. Durante el luto de su primera y justa mujer, Meheteval, ve a una joven hermosa y virgen y desea casarse con ella. Una vez logrado su objetivo, su vejez le impide consumir el matrimonio. Finalmente, Efer toma una sobredosis de un afrodisíaco que le provoca una agónica muerte.

<sup>301</sup> Baer 1959: 141.

<sup>302</sup> Sobre el autor su obra, véase también: Yarden 1973: 98- 104; Yarden 1980: 371- 374;

<sup>303</sup> Vardi 1996: 77.

<sup>304</sup> Él escribió en uno de sus poemas sobre la muerte de su mujer. Véase: Vardi 1996: 78.

<sup>305</sup> Vardi 1996: 78 -79.

<sup>306</sup> Véase: Hus 2003: 205-224.

<sup>307</sup> Hus 2003: 11-12.

La segunda parte interpreta la historia amorosa como una alegoría del «amargo destino del alma erudita, cuya mala suerte era morar en el cuerpo de una persona desobediente a sus instrucciones morales y entregada a los placeres mundanos»<sup>308</sup>. Al final, el autor presenta sus conclusiones didáctico-morales y anima a los lectores a buscar el amor divino y abandonar los valores mundanos. La obra ofrece una doble lectura: una lectura superficial para el disfrute y deleite y una segunda, más compleja e implícita, que revela los significados latentes del texto.

<sup>308</sup> Hus 2003: 3.

### **El *Libro de buen amor***<sup>309</sup>

Otra obra, que se escribió en unas coordenadas geográficas y temporales próximas a la *Melitsah* y que también destaca por su carácter único dentro de su contexto literario y cultural, es el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, que se escribió sobre el año 1330 en Castilla. A pesar de las numerosas investigaciones sobre la obra, hasta hoy no se conoce mucho sobre el autor, salvo los datos que se pueden deducir a partir del mismo libro<sup>310</sup>. Entre otros, se podría anotar que Juan Ruiz nació en el año 1295 o 1296 en Alcalá y que ocupó cargos eclesiásticos en Palencia en 1319, en Burgos en 1326 y en Toledo en 1329. En este último lugar disfrutó del patrocinio de Gil de Albornoz, el Arzobispo de la ciudad en aquel momento. En el año 1330 acabó la primera edición del *Libro de buen amor* y en 1343 apareció la segunda edición. En aquel tiempo, su relación con el Arzobispo Albornoz pasó por un periodo de crisis, cuyos ecos resuenan en la obra<sup>311</sup>. Desde su publicación, la obra disfrutó de gran popularidad. Se puede demostrar claramente que Juan Ruiz estaba expuesto a las influencias de la cultura y literatura árabe, de la sociedad judía vecina y de las *maqamat* árabes y hebreas, entre otras<sup>312</sup>.

Sobre el contenido del libro, escribe T. Miaja:

El *Libro de buen amor* tiene una fuerte intención didáctica y moral. Sin embargo, el Arcipreste logra imprimirle a su obra una visión del mundo muy suya y tan personal que la convierte en un texto innovador. De ahí que, además de los distintos elementos y géneros que la conforman, el contenido y el mensaje sean no sólo originales, sino además ambiguos y variados. Las digresiones de tipo moral, ascético o satírico, por una parte, refuerzan la intención didáctica y, por otra, sirven los propósitos de crítica social y moral que persigue el autor. Entre sermones cristianos, sátiras clásicas, fábulas orientales, cantigas y gozos marianos, «trovas caçurras», serranillas, plantos, alegorías, y glosas del *Ars Amatoria* o del *Pamphilus*, el poema nos ofrece un panorama moral, social, político, económico y, sobre todo, literario de la época. La obra oscila asimismo entre lo juglaresco y lo formal, entre lo cristiano, musulmán o judío, entre lo humano y lo divino. Por ello, cada

<sup>309</sup> Utilizaré la edición de A. Blecua véase: Ruiz 2003. Bibliografía sobre la obra relevante a los contextos tratados en la siguiente investigación, véase: Asín 1950; Burkard 1999; Coira Pociña 2011; Deyermond 1970: 53- 78; Dutton 1970: 75- 120; García 2006; Gariano 1968: 48- 245; Gimeno 1983: 84- 96; Guzmán 1963: 7- 37, 112- 141; Haywood y Vasvri 2004; Haywood 2011: 163- 178; Hutcheson 2005: 261- 279; Joset 1988: 54- 161; Joset 2005: 95- 116; Kirby 1986; Márquez Villanueva 1965: 265- 191; Martínez 1992: 25- 32.

<sup>310</sup> Sobre este asunto, véase: Ruiz 1992: 17-23.

<sup>311</sup> Ruiz 2003: 75 v. 7d; 77 vv. 10bc.

<sup>312</sup> Castro 1948: 350.

fragmento, cada verso, cada palabra, en especial el adjetivo, tiene un doble o un múltiple sentido en la obra, como bien lo señala el autor.

Muchos leen el libro, toviéndolo en poder,/ que non saben qué leen ni l'pueden entender;/ tienen algunos cosa preçiada e de querer/ que non le ponen onra, lo que devié aver (*Lba*, e. 1390)<sup>313</sup>.

Los autores del *Libro de buen amor* y *Melitsat Efer veDinah* reconocían que sus obras intercalaban materiales inmorales, degradados, incluso frívolos, por un lado, pero a la vez afirmaban la posibilidad de entendimiento más profundo, que contenía un sentido didáctico-moral o religioso-espiritual. Mientras que en la literatura romance de esa época encontramos otras obras que reconocían la dicotomía entre la «fea cobertura» y el contenido moral que se escondía debajo, la *Melitsah* constituye un fenómeno único en ese sentido dentro de la literatura hebrea de su época, como testifica Hus:

La elección genérica, que dicta la estructura de la historia, emerge [...] de su objetivo. Un autor hebreo que revela sentidos ocultos en el texto no se había encontrado hasta Vidal Benbenist. Parece ser que ha tomado la legitimación para este acto de la literatura extranjera, que le ha suministrado la vértebra que falta en la literatura hebrea<sup>314</sup>.

No obstante, a pesar de esta semejanza, hay que señalar la diferencia existente entre ambos autores. Vidal Benbenist eligió el modelo genérico de fábula, que incluye una clara exposición del sentido alegórico de la primera parte en la segunda, la moraleja<sup>315</sup>, mientras que Juan Ruiz, por su parte, declaró el sentido alegórico de sus palabras, pero no especificó cuál sería este dentro de la obra, sino que dejó que cada lector lo interpretase libremente.

A lo largo del tiempo, ambas obras plantearon un reto similar: el de su «correcta lectura». Así, los autores se dirigían a sus lectores al principio de la obra, invitándolos a explorar, bajo la apariencia divertida y frívola de las palabras, su sentido profundo y elevado. El libro de Vidal Benbenist comienza así:

דורש דבר צחות ואמרי שפר / שור מעשה דינה ותולדות עפר / דת שעשועים שם  
לילדי הזמן / לקרוא בהבלי שוא ומשלי אפר / שם תוכחות מוסר [ושמה] ימצאו /  
חזון נבוני לב ויודעי ספר<sup>316</sup>.

<sup>313</sup> Miaja 2002: 14.

<sup>314</sup> Hus 2003: 66.

<sup>315</sup> Hus 2003: 57.

<sup>316</sup> Hus 2003: 150 vv. 1- 3.

[El que busca la palabra erudita y los buenos dichos/ que mire la historia de Dinah y las crónicas de Efer:/ la religión del entretenimiento se les ofreció a los hijos del tiempo/ [para] leer en las vanidades y fábulas de ceniza/ Ahí hallarán reproches morales/ y encontrarán una previsión aquellos que tienen sabio corazón y aquellos que cultos son].

A continuación, al empezar la unidad de la fábula, se explica que el objetivo de la historia de amores sería el siguiente:

לפתות את הנערים אשר לצון חמדו להם. ומוסר השכל רחוק מכליותיהם [...] אמרתי אפתח פי בדברי מהתלות כדרכם וכעלילות לפתותם. ולהמשיך לבבתם. ובחבלי הבלי החשק אמשכם. בעבותות תעתועי אהבה אדריכם. ובאחרית אלה איסרם ואוכיחם [...] ולו שמתי ראשית אמרי תוכחת מגולה. ושפתי ברור מללה. להוכיח במישור בני עולה. היה בנפול בהם בתחילה. בנים משחיתים [רודפי] תפלה [...] ברחו ולא ראו טובה. וכי יחזו השער הזה רסן מוסר על פניהם משלח. יהיה סגור ולא יפתח. אולם בראותם בתחילת העיון דברי [אלה הולכים אחר] מחשבותם. ולא זרו מתאוותם. אולי מראשית המשל יגיעו לסופו ולאחריתו. ועיניהם תראנה יקר גדולתו. ואמרו בלבבם טוב אחרית דבר מראשיתו. והוא דרך חול והיה קודש תמורתו. תחילתם ברצון. בדברי לצון. לבם יטמא. ובסופם באונס יגיעו לדעת חכמה...והיה המשל הזה תחילת דברי פיהו סכלות מאשר ישאבון הנערים. ואחרית פיהו חכמה ומוסר יצפון לישרים<sup>317</sup>.

[Engatusaré a los jóvenes frívolos para los que el sentido moral (la moraleja) está lejos de sus riñones... Dije: «abriré mi boca con palabras chistosas y hazañas, como suelen ellos hacer, para persuadirlos y atraer sus corazones con la ayuda de las cuerdas del deseo. Con las sogas de los engaños del amor los guiaré. Y, al acabar, les enseñaré la buena moral [...]». Si los hubiera amonestado desde el primer momento y mis labios hubieran hablado claramente para criticar a los necios, habría fracasado desde el principio. Aquellos que hacen el mal y persiguen las vanidades [...] habrían huido y no habrían visto el bien; si hubieran visto que la puerta contenía una moraleja fuerte, la habrían dejado cerrada y ni siquiera la habrían abierto. Pero, al ver al comienzo del discurso las palabras que reflejan sus pensamientos, no se les antojaron extrañas sus pasiones. Y así, quizás, del inicio de la fábula llegarían a su final y sus ojos admirarían la grandeza de la obra. De corazón, admitirían que el final es incluso mejor que el comienzo, un camino profano que les guía hacia su recompensa: la santidad. Comenzarían la lectura con voluntad, gracias a las jocosas palabras, y su corazón se profanaría, pero finalmente llegarían a conocer la sabiduría sin haberlo querido [...] Esta fábula encarna, en su inicio, las necedades de las que se nutren los

<sup>317</sup> Hus 2003: 187- 188 vv. 420-435.

jóvenes, aunque su final esconde sabiduría y moral para los rectos (honestos)].

Juan Ruiz escribe las siguientes palabras en la introducción en prosa para su libro:

E así este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvaçión e obrare bien amando a Dios; otrosí al que quisiere el amor loco: en la carrera que anduviere, puede cada uno bien dezir: *Intellectum tibi dabo e çetera*. E ruego e consejo a quien lo oyere e lo [viere], que guarde bien las tres cosas del alma: lo primero, que quiera bien entender e bien juzgar la mi intençion, por qué lo fiz, e la sentençia de lo que ý dize, e non al son feo de las palabras: e segu[n]d derecho, las palabras sirven a la intençión e non la intençión a las palabras. E Dios sabe que la mi intençión non fue de lo fazer por dar manera de pecar ni[n] por maldezir, mas fue por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensienplo de buenas costunbres e castigos de salvaçión<sup>318</sup>.

Los autores eran conscientes de los distintos modos de lectura destinados a dos tipos diferentes de público, pero ambos recomendaron el modo de entendimiento profundo<sup>319</sup>. Para apoyar su verdadera intención espiritual, declararon que en sus palabras, como en todas las cosas en el mundo, estaba Dios. Ambos escritores utilizaron aquí un topos literario común en su época, reafirmando su verdadero sentido. Así, escribió Benbenist:

ובשם אשר החל וגמר. נפשות חסידיו שמר. אתחיל ואומר<sup>320</sup>.

[Y en nombre del que comenzó y acabó. Las almas de sus justos guardó. Comenzaré y diré].

Juan Ruiz dice: «E porque [de] toda obra es comienzo e fundamento Dios [...] por ende comencé mi libro en el nonbre de Dios»<sup>321</sup>.

Como ambos eran conscientes de la distancia problemática entre las diferentes lecturas, compararon las obras a algo bueno que se esconde debajo de

<sup>318</sup> Ruiz 2003: 83-85 vv. 115-130.

<sup>319</sup> Sobre las lecturas diferentes de la *Melitsah*, véase, por ejemplo: Hus 2003: 35- 39, 68-126; Talmag 1987: 315. Sobre el mismo tema en el *Lba*, véase, por ejemplo: Malkiel 1959: 36-43, 50-58; Miaja 2002: 13-14.

<sup>320</sup> Hus 2003: 189 vv. 435- 346.

<sup>321</sup> Ruiz 2003: 85 vv. 140- 146.

una fea cobertura, y así dirigían a sus lectores hacia el sentido oculto. En la *Melitsah* se escribió:

כי לא לדברי המשל הזה באשר הוא שם נתכוונה דעתי. ולא להבליו ולהתוליו היתה מחשבתי. חלילה לי לסכל בהם יקרי והודי. ובקהלם אל תחד כבודי. יש במשל הזה דברים נעימים. צפונים ונעלמים. מרפא לנפש ושיקוי לעצמים. ויחדיו יהיו תמים. ואם בנגלה נגלה מומו. המיר ריחו וישנה את טעמו. בסודו תבוא נפשכם עקב הייתה רוח אחרת עימו. כמאמר החכם אל תשיתו לב לחיצוני הדברים וגשמותם. הביטו למה שבתוכם ופנימיותם. כי יש הבדל בין גשם הדבר והטמון בחובו. מה שיש בין קליפת האגוז וליבו<sup>322</sup>.

[No se refleja mi intención en las palabras de esta fábula, ni tampoco mis pensamientos en sus bromas y chistes. Que no se confundan con ellos mi honor y respeto, que no se degrade mi reputación en su público. Hay en esa fábula palabras placenteras, escondidas y desaparecidas; una cura para el alma y un remedio para los huesos, que juntos estarán completos. Si al leerla se revela su imperfección, cambiará su olor y se alterará su gusto. En su secreto vendrá vuestra alma, como si hubiese otro espíritu en él. Como dijo el sabio: «no prestéis atención al aspecto externo de las cosas ni a su físico; mirad lo que se esconde en su interior, porque hay una diferencia entre lo físico y lo que se halla dentro, lo que hay entre la cáscara de la nuez y su corazón»].

Juan Ruiz dice:

Non tengades que es libro de neço devaneo,/ nin creades que es chufa  
algo que en él leo:/ ca, segund buen dinero yaze en vil correo,/ ansí en  
feo libro está saber non feo.//

El axenuz, de fuera más negro es que caldera;/ es de dentro muy blanco  
más que la peñavera;/ blanca farina está so negra cobertera,/ açúcar  
dulçe e blanco está en vil cañavera.//

So la espina está la rosa, noble flor,/ en fea letra está saber de grand  
dotor;/ como so mala capa yaze buen bevedor,/ ansí so mal tabardo  
está el buen amor<sup>323</sup>.

A partir de una línea de imágenes y objetos del mundo cotidiano que les rodeaba, mostraron los escritores cómo una capa fea y mísera podía esconder algo bueno y precioso. La razón para comparar el aspecto exterior de las obras con algo feo se encontraba en la abundancia de los contenidos sexuales,

<sup>322</sup> Hus 2003: 187 vv. 413- 420.

<sup>323</sup> Ruiz 2003: 89 ess. 16- 18.

inmorales y frívolos<sup>324</sup>, quizás a raíz de las influencias comunes de la literatura árabe y europea a las que estaban expuestos ambos escritores. Como describe Hus:

La literatura europea escrita en latín y en romance, está llena de materiales eróticos y degradados, que se encuentran en muchos géneros: la poesía trovadoresca, los *fabliaux*, los *exemplas*, los compendios de cuentos como la *Disciplina Clericalis* y el *Gesta Romanum*, en obras orientales como el *Calila y Dimna*, *Sendebär*, *Barlam y Josafet* y otras obras<sup>325</sup>.

Asimismo, destaca en ambas obras el concepto literario que otorga un sentido espiritual y religioso a los contenidos sexuales, un concepto que se encuentra en bastantes obras en latín de los siglos XIII y XIV. Como especifica Hus:

Tenemos delante de nosotros muchos cuentos [...] en latín y lenguas romances, la mayoría de los siglos XIII y XIV que están compuestos [...] por dos unidades: una fábula que incluye una historia de amores [...] sin obtener un carácter de fábula o parábola, y una unidad de moraleja que saca la primera historia de su sentido directo atribuyendo a sus eventos y personajes un sentido alegórico. Un gran grupo de estas historias está incluido en el *Gesta Romanum*, uno de los compendios más grandes de historias latinas populares, que fue editado en el inicio del siglo XIII. Por ejemplo, en una de las historias que están incluidas en este compendio, se trae la famosa historia de la perra llorona. En este cuento, una vieja malvada crea una conspiración para tentar a una joven mujer casada a que le sea infiel a su marido, mientras que este último se ha marchado de la ciudad. Probablemente, el editor del *Gesta Romanum* cogió esta historia del *Disciplina Clericalis* o de *Sendebär*. En ambas obras viene esa historia tal como es, sin que se le atribuya un sentido alegórico. Sin embargo, en el *Gesta Romanum* viene adjunta una unidad de moraleja que determina que el marido ha sido traicionado como Jesús; la mujer infiel, el alma; el joven, las vanidades de este mundo; la vieja, el diablo; y la perra que sirve para el engaño, la esperanza para larga vida y la seguridad equivocada en la misericordia divina<sup>326</sup>.

Otro denominador común de las obras, fruto de influencias compartidas, se encuentra en la semejanza morfológica por la posible influencia de la *maqama*,

<sup>324</sup> Sobre una interpretación en esa perspectiva de la obra *Melitsat Efer veDinah*, véase, por ejemplo: Schirmann 1960: 593; Sobre la misma perspectiva interpretativa del *Lba*, véase: Guzmán 1963: 1- 28, Duton 1970: 95- 120. Ese último también menciona toda la investigación anterior a él sobre el tema.

<sup>325</sup> Hus 2003: 41.

<sup>326</sup> Hus 2003: 66.



creada por primera vez por los poetas árabes Al Hamdani (siglo X) y Al Hariri (siglo XI), llegando a su auge en la literatura hebrea en la segunda mitad del siglo XII. La *maqama* era una obra de narrativa rimada en la que se intercalaban poemas; su fórmula original incluía dos personajes: el narrador y el protagonista, del que nos habla el narrador, el mismo poeta<sup>327</sup>. Según Schirmann, este género se desarrolló a partir de diferentes fuentes romances, judías y árabes, entre las que se encuentran el cuento bíblico y *midrásico*, por un lado, y la novela rimada en romance y fuentes árabes, por otro<sup>328</sup>. Dentro de este género se distinguen tres subgéneros, como opinan Pagis y Schirmann:

1. la fórmula clásica, creada en árabe por Al Hariri (s. XI) y desarrollada por el poeta hebreo Al Harizi (s. XII);
2. la fórmula preclásica, en cuyo marco escribieron poetas anteriores a Al Harizi sin utilizar el molde clásico, pero de modo semejante; y
3. la fórmula hebrea andalusí, más lejana a los orígenes árabes y con notable influencia de la épica romance<sup>329</sup>. Ese modelo tuvo su auge en el siglo XIII<sup>330</sup>, pero aún seguía presente en la literatura hebrea española del siglo XIV.

Vidal Benbenist, por ejemplo, combina elementos del modelo andalusí, a saber: una trama, una introducción sin fórmula fija y una historia con carácter humorístico, así como elementos del modelo clásico.

Sobre la influencia que tuvo la *maqama* árabe y hebrea sobre Juan Ruiz, cuenta L. R. Malkiel:

El *Libro de buen amor* contiene elementos de uniformidad estructural en la autobiografía, que existen en las *maqamat* didácticas hebreas en España. En contradicción con las disciplinas, documentos y castigos de la literatura didáctica de su época, el libro contiene también sentidos inmorales, sino legales, y detrás de cualquier contenido literario – musicales, que se adecúan íntimamente al parecer al didactismo de las *maqamat* hebreas y árabes<sup>331</sup>.

Otros géneros que influyeron a su vez sobre la *Melitsah* y que están intercalados en el *Libro de buen amor*, *Mishle Sendebary* y el *Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres* son las fábulas de animales y la novela corta acompañada de una moraleja.

<sup>327</sup> Más sobre la *maqama*, véase: Mirsqui 1994: 143.

<sup>328</sup> Schirmann 1997: 93-100.

<sup>329</sup> Pagis 1976: 199.

<sup>330</sup> Sobre este asunto, véase: Hus 2003: 54-57; Rosen 2006: 180-202.

<sup>331</sup> Malkiel 1959: 44. A pesar de la gran contribución de Malkiel, que ilumina las relaciones culturales entre la literatura hebrea y romance, a veces escasean los fundamentos que inclinan la balanza a su favor.

Existen otras influencias de la literatura cristiana y de la literatura hebrea que tuvieron impacto en estos dos escritores. Así, por ejemplo, es posible apreciar la influencia de la poesía del deseo hebrea andalusí, la literatura bíblica, talmúdica y rabínica sobre Benbenist, por un lado, frente a la de la literatura eclesiástica y la literatura religiosa en latín sobre Juan Ruiz, por otro.

No solamente en la morfología, sino también en el contenido, se encuentra una gran semejanza entre ambas obras. Ambos escritores relacionan el sentido didáctico de la historia de amores con otros sentidos de instrucción moral y espiritual. A modo de ilustración, destacan los narradores de la *Melitsah* y del *Libro de buen amor* la conclusión que surge del fracaso de los amores carnales, que advierte sobre las consecuencias de confiar en los valores mundanos<sup>332</sup>: en la *Melitsah*, el narrador repite esta advertencia en tres lugares diferentes de la unidad de la moraleja<sup>333</sup>; en el *Lba*, ese mensaje está intercalado en algunos sitios, por ejemplo, cuando Juan Ruiz utiliza la alusión bíblica de *Eclesiastes*<sup>334</sup> (*Qohelet*) apuntando que todo es vanidad en este mundo<sup>335</sup>. Ambos autores atribuyen, desde su punto de vista, el valor equivocado del amor carnal a otros valores erróneos, como la confianza en lo material, la riqueza y las propiedades que desaparecen con el tiempo, o el apoyo erróneo en el tiempo fugaz. De modo parecido, vuelven y matizan la mortalidad del hombre que no le permite confiar en sus logros en este mundo porque su destino es el de desaparecer con su propia muerte<sup>336</sup>.

Otra obra que trata la tensión entre los placeres mundanos y pasajeros por un lado y la contemplación espiritual que lleva el hombre a la buena fé por el otro lado, a través de los márgenes sociales es *Diálogo entre el Amor y un viejo*, de Rodrigo Cota.

<sup>332</sup> Hus 2003: 114.

<sup>333</sup> Hus 2003: 114-115; 188-189 vv. 439-443; 200 vv. 560-567.

<sup>334</sup> *Eclesiastes* 1:2.

<sup>335</sup> Ruiz 1990: 123 es. 105: «Como diz' Salamón, e dize la verdat,/ que las cosas el mundo todas son vanidat,/ todas son pasaderas, vanse con la edat,/ salvo amor de Dios, todas son liviandat».

<sup>336</sup> Véase: Guzmán 1963: 7-37, 112-141; Hus 2003: 115-119; Malkiel 1973: 291-338.

***Diálogo entre el Amor y un viejo*<sup>337</sup>**

Rodrigo Cota era el primogénito del judío converso, mercader y tesorero Alonso Cota, que fallece a finales del siglo XV. Rodrigo, nacido aproximadamente entre los años 1430-40, ejerce de jurado en Toledo; a causa de varios acontecimientos políticos, huye en 1467 y vive, durante la década de 1470, en Torrejón de Velasco. Perteneció a una familia muy destacada de la época, de la que debemos mencionar, entre otros, a Alonso Cota (o Alonso de la Quadra), alcalde de Ávila en la séptima década del siglo XV y primo del poeta, y María Ortiz Cota, su hermana, que se casó con el primogénito de Diego Arias Dávila<sup>338</sup>. La familia tenía relaciones con otras que influían, en mayor o menor medida, en el gobierno de Castilla<sup>339</sup>.

La obra *Diálogo entre el Amor y un viejo*<sup>340</sup>, escrita por Rodrigo Cota, comienza *in medias res* en un complicado debate que enfrenta a los personajes del viejo y el Amor. El viejo sufre una derrota paulatina de su propio deseo, ilustrada por su entrega al Amor a pesar del rechazo que provoca su deterioro físico y moral y la conciencia que él tiene de ello. Una lectura hermenéutica de la obra sitúa al lector dentro del contexto personal, social y religioso del autor: un judío converso que vivió en Toledo durante la segunda mitad del siglo XV. Cota refleja en el texto su conflicto psicológico y político, fruto de una vida como converso perseguido y condenado por la Inquisición<sup>341</sup>.

Aunque las notas semíticas de la obra han sido mencionadas en varias ocasiones<sup>342</sup>, ningún investigador ha llevado a cabo un estudio amplio del tema. En las próximas páginas, intentaré desvelar algunas de las posibles fuentes hebreas de la obra para demostrar que su comprensión puede enriquecer el significado alegórico del texto en varios ámbitos. Con las fuentes escritas de las que se dispone, no es posible asegurar que estas influyeran directamente sobre el autor, pero, al mismo tiempo, sería un error ignorar la presencia del contexto literario y cultural judeoespañol en la obra. Este análisis se dividirá en tres niveles:

<sup>337</sup> Cota 1961.

<sup>338</sup> Un noble, y político judeo- converso de la ciudad de Ávila (nació hacia 1400), hijo de Gonzalo Arias de Argüello. Estuvo al servicio de Juan II como contador mayor del rey. Fue convertido al cristianismo cuando contaba entre seis y siete años, habiéndose llamado Isaque Abenacar. Sus hijo Juan Arias Dávila era el obispo de Segovia y la persona que introdujo la Imprenta en la España Medieval. Véase sobre él en: Cantera Burgos 2011.

<sup>339</sup> Cantera Burgos 2011: viii- x.

<sup>340</sup> Cota 1961. Más sobre la obra en el contexto relevante a mi investigación véase: Alvar 1976: 69-79; Taylor 1997.

<sup>341</sup> Sobre las circunstancias personales y sociales de Rodrigo Cota, véase: Cantera Burgos 1969; Cantera Burgos 1970a; Cantera Burgos 1970b; Cantera 2011; Cotarelo 1926: 11-17, 140-143; Martz 2003.

<sup>342</sup> Véase, por ejemplo: Deyermond 1989: 189-201; Franchini 2001: 178-193; Kaplan 2002: 90-105.

1. el contexto bíblico. De su estudio podemos extraer varias alusiones al texto, como la historia de Sansón o la de los hijos de Jacob en Egipto, narraciones en las que destaca el motivo de una minoría resistente dentro de una sociedad hostil<sup>343</sup>.

2. El contexto de la medicina árabe y judía medieval. Este contexto revela cómo las características de la insinuada impotencia del viejo se basan posiblemente en la literatura médica de Maimónides y de sus coetáneos<sup>344</sup>.

3. El contexto literario. Observando los rasgos principales con los que se describe la vejez en la literatura hebrea y árabe de la España medieval<sup>345</sup>, se puede mostrar cómo la tensión entre pasión y contemplación que se refleja en este *Diálogo* se articula tanto en el nivel espiritual interno como en el nivel social externo de un converso.

En la obra se relacionan los rasgos de la sequedad y el temperamento frío con la flojera del cuerpo y la impotencia viril, que impiden al viejo volver a amar. El origen de esta asociación se encuentra en la literatura médica hebrea y árabe de Maimónides, Ibn Sina y Ibn Rushd<sup>346</sup>. Una ojeada a esta literatura revela que un hombre viejo, que parece flojo, con temperamento frío y seco y con mala vista es un hombre impotente al que el sexo le ha de ser prohibido por las posibles consecuencias dañinas que este pueda tener sobre él<sup>347</sup>. Las referencias al temperamento frío y seco del viejo evidencian la imposibilidad de lograr su deseo, de alcanzar el amor. Se crea una «oposición esencial entre el ser y el parecer»<sup>348</sup> en todos los niveles de la obra.

Por un lado, la vejez se nos presenta como un personaje marginado, alejado de la juventud, la belleza y la vitalidad. «La descripción, al principio de la obra, del estado decadente en que se hallan la casa y el jardín refleja simbólicamente el estado físico y emocional del anciano»<sup>349</sup>. A lo largo del debate se revela la debilidad moral del viejo, que no consigue mantenerse firme frente a las dulces y seductoras palabras del Amor. Se puede atisbar un paralelismo entre el viejo y la situación social de los conversos en la España de la época de Cota, donde el conflicto entre identidad e imagen jugaba un papel central.

El Amor, como la nueva religión, no puede cambiar lo esencial de la realidad. Cota construye la oposición entre apariencia y esencia a través de una

<sup>343</sup> Deyermond 1989; Kaplan 2002: 99- 100.

<sup>344</sup> Maimónides 1957: 75; Maimónides 1965: 89- 90; Maimónides 1982: 40. Los siguientes autores no hacen referencia directa al tema, pero en sus trabajos se puede encontrar un apoyo al argumento: Alvar 1976: 69-79; Taylor 1997: 461-462.

<sup>345</sup> Rahatsavi 1979: 193-220.

<sup>346</sup> Véase: Rahtsavi 1979.

<sup>347</sup> Más detalles sobre este tema serán desarrollados en el capítulo correspondiente de esta disertación.

<sup>348</sup> Joset 2005: 98.

<sup>349</sup> Franchini 2001: 170.

serie de motivos típicos<sup>350</sup> de la vejez, bastante abundantes en la poesía hebrea y árabe de la España medieval, pero muy poco comunes en la poesía cristiana de la época<sup>351</sup>.

La tensión espiritual y moral también se puede interpretar en clave hermenéutica, describiendo la ambigua existencia religiosa y social del autor. En la obra literaria de Cota, existen varias referencias explícitas a su realidad, en las que no toma siempre la misma posición: se advierte desde un ataque caricaturesco a su propia gente en el Epitalamio Burlesco<sup>352</sup>, hasta una defensa de las nobles virtudes de los caballeros conversos en la Respuesta a la Pregunta de Gómez Manrique<sup>353</sup>.

Las siguientes obras, que veamos a continuación, también se escribieron en un ambiente de mezcla cultural y social judía y cristiana en Toledo, y dan otro ejemplo a los frutos literarios de una realidad histórica compleja.

<sup>350</sup> Los motivos típicos de la vejez son: flojera del cuerpo, sequedad, temperamento frío, debilidad muscular, impotencia sexual, palidez. Véase más en: Rahatsavi 1979: 193- 220.

<sup>351</sup> Franchini 2001: 177-178.

<sup>352</sup> «El autor se venga de sus desatentos parientes los Arias [...] poniendo en boca de personajes que intervienen en la composición palabras que ridiculizan a aquéllos, como befándoles de sus orígenes conversos y aun achacándoles fidelidad encubierta al judaísmo». (Cantera Burgos 1970: 78-79). Sobre las ediciones de la obra: «Lo editó Foulché – Delbosc [1894], transcribiéndolo de un manuscrito de la Biblioteca Nacional hoy desaparecido. Con algunas alteraciones de versos y estrofas, fue copiado en el Pequeño cancionero o del Marqués de la Romana, compuesto a fines del s. XVI copiando textos muy anteriores. También lo editó F. Cantera Burgos (Cantera Burgos 1970)». (Priego 2001: 158).

<sup>353</sup> Kaplan 2002: 71.

***La historia de Sahar y Kimah<sup>354</sup> y La historia de Yoshfe y sus dos amadas***

Yaacov ben Elazar, conocido en castellano también como Abenaiazar, fue un poeta, gramático y traductor judío toledano del siglo XIII que escribió el libro *Sefer meshalim*<sup>355</sup> (Libro de historias), o *Historias de Amor*<sup>356</sup>, alrededor del año 1233, poco antes de su muerte. Nació en 1170 en Toledo, vivió y trabajó allí en la misma época que su compañero, el poeta judío Yehudah Al Harizi. Era gran seguidor de Maimónides en todo lo respectivo a la lengua y la gramática hebreas, como resalta en su obra literaria. Hijo de la distinguida<sup>357</sup> familia ben Elazar, fue expuesto tanto a la literatura árabe como a la romance y, especialmente, a la poesía trovadoresca, gracias a sus viajes al norte de la Península Ibérica y a Provenza<sup>358</sup>, en primer lugar, y a su labor como traductor<sup>359</sup>, en segundo. Gracias a su profesión, tradujo *Kalila y Dimna* del árabe al hebreo, financiado por el mecenas Benbenist Ben Hiya Eldyan<sup>360</sup>. También escribió varias obras filosóficas, como *El jardín de los documentos y los hoyuelos agradables de las reglas*, *גן חמדות וערוגות חוקות חמודות*<sup>361</sup>, y otras obras poéticas<sup>362</sup>.

La obra *Sefer meshalim* se descubrió en un único manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Múnich, numerado como nº 1<sup>363</sup>, del que Y. David editó la primera versión completa en 1993<sup>364</sup>. El libro se compone de diez cuadernos o *maqamat*, diez historias independientes escritas en prosa rimada en las que se engarzan poemas, abarcando un abanico variado de temas y contenidos relacionados con el amor y el deseo, la crítica social, la filosofía y la moral, historias caballerescas, el amor cortés, alegorías, etc.

Los diez cuadernos son los siguientes:

- primer cuaderno. El amor del alma y el corazón: una alegoría.
- Segundo cuaderno. Un debate entre prosa y poesía.
- Tercer cuaderno. Un concurso de poetas en una reunión culta, en la que gana el poeta.

<sup>354</sup> Utilizaré la versión de Yahalom 2009. Véase también: Elazar 1993.

<sup>355</sup> Sobre la obra se encuentran algunas investigaciones. Véase por ejemplo: David 1992; Rosen 2002: 191-212.

<sup>356</sup> Elazar 1993.

<sup>357</sup> Sobre los judíos de alto nivel socio económico y la problemática de los judíos cortesanos en aquella época, véase: Hazan 2007: 9- 15.

<sup>358</sup> Elazar 1993: 7-8.

<sup>359</sup> Grashowitz 2011: 212.

<sup>360</sup> David 1992: 365.

<sup>361</sup> Ídem: esta obra fue compuesta como un encargo de los hermanos Samuel y Ezra Bnei Yehudah de Beaucaire, Francia.

<sup>362</sup> Véase sobre su obra: Garshowitz 2011: 212 nota 18.

<sup>363</sup> David 1992: 365.

<sup>364</sup> David 1993.

- Cuarto cuaderno. El debate entre la pluma y la espada: un debate filosófico ganado por la pluma.
- Quinto cuaderno. El amor de Sapir y el viejo malvado Ashmedai.
- Sexto cuaderno. La historia de Maskil y Peninah.
- Séptimo cuaderno. El amor de Yoshfe y sus dos amadas: Peninah y Yemimah.
- Octavo cuaderno. Los engaños del viejo Ajbur.
- Noveno cuaderno. El amor de Sahar y Kimah.
- Décimo cuaderno. El lobo cachorro y el joven mozuelo.

La riqueza e innovación de esta obra no se puede abarcar en estas páginas. Ya en los años sesenta del siglo pasado, Schirrmann indicó varios paralelismos entre ella y la historia de *Aucassin et Nicolette*<sup>365</sup>. Scheindlin prosiguió esa línea de investigación, analizando las influencias de Andreas Capellanus sobre cuatro cuadernos de ben Elazar; en los últimos años, Garshowitz<sup>366</sup>, Yahalom<sup>367</sup>, Hus<sup>368</sup> y Bibring<sup>369</sup> han seguido su estudio desde la perspectiva de la influencia árabe y hebrea de la tradición de las *maqamat*, por un lado, y desde la perspectiva de la influencia de las historias de hadas celtas y de la literatura de caballería, por otro.

A primera vista, *Las historias de amor* de Yaacov ben Elazar parecen una consecuencia de influencias árabes, tanto por su morfología, que recuerda a las *maqamat* hebreas y árabes<sup>370</sup>, como por su temática, con los debates entre la poesía y la prosa o entre la pluma y la espada<sup>371</sup>, que constituían temas habituales en dicho género. Asimismo, la mayoría de las historias están narradas como en las *maqamat* clásicas de Al Hamdani, Al Hariri, y Al Harizi<sup>372</sup>. No obstante, el lugar céntrico del amor en este libro impide su clasificación como *maqamat* dada la relativa ausencia de este tema entre las obras de este género<sup>373</sup>.

El libro se compone de historias en las que están intercalados códigos de conducta moral. Ben Elazar eligió trazar un nuevo camino entre todas las distintas fuentes que trataron los temas que aparecen en su libro, como la moralidad, la sociedad, el género y las relaciones sexuales<sup>374</sup>, al igual que hizo su paisano toledano Yehudah Alharizi, escritor del *Tahkemoni*.

En este trabajo, me limitaré al análisis del séptimo y noveno cuaderno del libro, *La historia de Sahar y Kimah*. Basaré el estudio comparativo en los paralelismos con la tradición romance de *Flores y Blancaflor* y con la tradición

<sup>365</sup> Schirrmann 1962 : 285-297.

<sup>366</sup> Garshowitz 2011.

<sup>367</sup> Yahalom 2013.

<sup>368</sup> Hus 2013.

<sup>369</sup> Bibring 2013.

<sup>370</sup> Garshowitz 2011: 208-211.

<sup>371</sup> El debate entre la pluma y la espada aparece también en la literatura latina.

<sup>372</sup> Scheindlin 1993: 16.

<sup>373</sup> Scheindlin 1993: 16.

<sup>374</sup> Garshowitz 2011: 213.

hebrea y árabe de *Salomón y la Reina de Saba*. No pretendo mostrar influencias directas de estas obras sobre *La historia de Sahar y Kimah* ni sugerir el conocimiento real de estas obras romances por parte de ben Elazar. Sin embargo, las circunstancias vitales del poeta<sup>375</sup> hacen plausible la existencia de contactos con fuentes literarias y culturales diversas, tanto árabes como romances<sup>376</sup>. Persigo, por ello, realizar una aportación a la comprensión de la obra mediante el estudio comparativo de la representación del cuerpo femenino en el marco amoroso de los tres contextos culturales<sup>377</sup>.

*El noveno cuaderno* relata la historia de amor entre dos descendientes de casas reales: Sahar y Kimah. Sahar, que sale a la mar después de una discusión con su padre, sube a un barco junto con un grupo de hombres que «huyen de la multitud de mujeres». Una tormenta hunde el barco y todos sus pasajeros perecen, salvo Sahar, que llega a la costa de Tzovah. Kimah se enamora de Sahar al ver su belleza desde lo alto de la muralla del palacio y le tira una manzana en la que ha grabado un poema de amor. Sahar responde inmediatamente y ambos intercambian miradas y besos al aire<sup>378</sup>.

A pesar del repentino amor que se profesan, Kimah está en una posición inalcanzable, encerrada en el palacio. Una vez los guardianes descubren su amor, alejan a Sahar de las inmediaciones del palacio. Sahar, con el corazón roto, es animado a volver a acercarse al palacio, donde las criadas de su amada le proponen una serie de pruebas para poder entrar y verla cara a cara. Cada prueba le lleva a una habitación, de modo que va adentrándose cada vez más en el interior del palacio. Una vez que Sahar consigue pasar todas las pruebas de las damas reales, recibe el permiso para encontrarse con su amada.

El encuentro adopta varios motivos centrales del *fin'amor*. Kimah sale a recibirlo, hace una reverencia y lo besa sobre su propia mano. El texto matiza que no lo besa en la boca pero

רק עיניה הם מרקדים ומשחקים/ כאילו הם מחבקים<sup>379</sup>.

[Solo su mirada baila y sonríe, como si le estuvieran abrazando].

Sahar, muy decepcionado por el beso en la mano, se enfurece. Kimah nota su disgusto y le explica que así es la ley en este lugar, pues no se puede consumir el deseo sino después del matrimonio, como es adecuado entre la nobleza:

<sup>375</sup> Garshowitz 2011: 212.

<sup>376</sup> Garshowitz 2011: 213.

<sup>377</sup> David 1993: 7-8.

<sup>378</sup> Garshowitz 2011: 226.

<sup>379</sup> Yahalom 2009: 196 vv. 317-318.



אבל חשקנו וחשק הנדיבות/לצרף וללבן הלבבות/ ולא כמשפט בני התערובות/ כי  
ישבו יחד לא לנשק ולא לחבק/ אבל לב בלב זה דובק<sup>380</sup>.

[Mas nuestro deseo, al igual que el de las nobles damas, es juntar y fundir los corazones, a diferencia de la multitud. Así se sentarán juntos sin besarse ni abrazarse, mas con los corazones unidos].

Sahar acepta su ley y entran al palacio. Ahí pasan una noche de amor platónico, seguida por un intercambio de poemas, que acaba en matrimonio y sucesión al trono.

El séptimo cuaderno, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* cuenta cómo Yoshfe, descendiente de familia noble, llega a un mercado de criadas, dónde se enamora de Yefifah (en hebreo su nombre significa: bellísima dama), la compra y se casa con ella. Durante su visita al mercado lo ve otra criada, Yemimah, que se libera de su esclavitud, compra un caballo, disfrazada de caballero llega al palacio de Yoshfe, le secuestra de su lecho nupcial y lo lleva al desierto. Por la mañana, llega otro caballero transvestido furioso, que lucha con Yemimah para liberar a su amado, Yoshfe. Al final del duelo se descubre la identidad real de ambos caballeros, que son Yefefiah y Yemimah. Yoshfe decide casarse con ambas y la historia se concluye en una bigamia feliz de trío amoroso.

En el análisis de las obras, trataré más detalladamente los aspectos del amor cortés en la medida que arrojen luz sobre el entendimiento de la representación del cuerpo femenino y su sentido.

Se notan los vínculos de semejanza y el denominador común de las obras de ben Elazar con *La historia de Flores y Blancaflor*, una obra romance, que se expandió en diferentes versiones en Europa del siglo XIII como veremos a continuación.

<sup>380</sup> Yahalom 2009: vv. 325-326.

### ***La historia de Flores y Blancaflor*<sup>381</sup>**

El origen de *La historia de Flores y Blancaflor*<sup>382</sup> fue el punto central de un acalorado debate ya en el siglo XIX. Algunos investigadores sostienen que esta historia fue compuesta por un poeta francés apoyándose en los manuscritos más antiguos hallados hasta el momento, que están en francés<sup>383</sup>; por el contrario, otros estudiosos le atribuyen a la obra un origen oriental, bizantino o persa<sup>384</sup>, pues se basan en las similitudes que guarda *La historia de Flores y Blancafor* con *Aucassin et Nicolette*, de origen bizantino. Gastón Paris fue el primero en plantear la hipótesis sobre una versión italoespañola perdida, que sería el origen de la novela francesa. Años más tarde, durante su trabajo como bibliógrafo e investigador en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>385</sup>, J. Gómez Pérez descubrió una reelaboración de la novela *Flores y Blancaflor* que data del siglo XIV, tal y como aparece en la crónica escrita en la corte de Alfonso X el Sabio en el siglo XIII, *Estoria de España*<sup>386</sup>. Según Grieve, «hubo, por lo menos, dos etapas en la composición de la *Crónica de Flores y Blancaflor*. La versión de esta obra, tal y como se encuentra en BN MS 7583, se deriva, sin duda, de una versión más primitiva que circuló por España»<sup>387</sup>. El hallazgo de la versión de la *Crónica de Flores y Blancaflor* ha cambiado por completo el panorama de la investigación sobre la evolución de la obra.

Existieron dos fases en la composición de la *Crónica de Flores y Blancaflor*. Seguramente circulaba por la Península Ibérica una versión primitiva, que luego sirvió como base para la Crónica, tal y como se encuentra en la versión del manuscrito BN MS 7583<sup>388</sup>. En esta versión, *La historia de Flores y Blancaflor* ocupa varios capítulos de la *Primera crónica general*, que relata hechos ocurridos entre los reyes moros y cristianos, y parece ser que sentó las bases para el resto de las versiones europeas de la obra<sup>389</sup>.

Las diferentes versiones se refieren a un número abundante de textos, autores, narrativa antigua e iconografía<sup>390</sup>. El análisis de cada versión requiere, por

<sup>381</sup> Baranda 1995. Véase la versión en francés: Leclanche 1983. Véase la versión inglesa: Taylor 1927, especialmente: 7- 28.

<sup>382</sup> Véase por ejemplo en: Leclanche 1980; Combes 2003. Sobre la segunda versión de la obra en castellano, véase: Pelan 1977.

<sup>383</sup> Grieve 1997: 16.

<sup>384</sup> Grieve 1997: 16.

<sup>385</sup> Grieve 1997: 16.

<sup>386</sup> Grieve 1997: XI. Grieve 1997: 16 nota 2: «Biblioteca Nacional, 7583 (*olim* T- 233). 1400-1500. Alfonso X. *Estoria de España; Primera crónica general*. 207 ff., 2 cols., 250x 170 mm., first section is the *Crónica fragmentaria*. Castilian».

<sup>387</sup> Grieve 1997: 16.

<sup>388</sup> Grieve 1997: 50.

<sup>389</sup> Grieve 1997: 50.

<sup>390</sup> Grieve 1997: 80.

ende, de una sensibilidad al juego delicado entre las funciones de lectura, escritura y narrativa<sup>391</sup>. Los motivos encontrados en cada texto trasladan la atención del lector del contenido de aventuras a otro nivel de sentido, ya sea psicológico, religioso o nacional<sup>392</sup> y convierten el texto en alegórico y polisémico<sup>393</sup>.

La historia cuenta las aventuras de Flores, un príncipe musulman y Blancaflor, hija de reyes cristianos secuestrados por los musulmanes (su padre es asesinado), desde su nacimiento en el palacio musulman, pasando por su infancia juntos, su cruel separación por los padres de Flores, la llegada de Blancaflor al palacio de un Emir que consume el placer de doncellas vírgenes, su liberación por Flores, la feliz re- unión de ambos, la conversión de Flores, su matrimonio y sucesión al trono.

La obra desarrolla el motivo de la peregrinación en paralelismo con el amor del hombre por la mujer. El viaje por los espacios reales, como el desierto, el mar, el palacio cobra un sentido simbólico que se analizará a continuación en comparación con su sentido en las obras de ben Elazar.

<sup>391</sup> Grieve 1997: 80.

<sup>392</sup> Grieve 1997: 80.

<sup>393</sup> Grieve 1997: 86.

## La voz femenina en la lírica hebrea y romance medieval<sup>394</sup>

La presencia femenina tuvo un papel relevante a lo largo de la evolución de la lírica judeoespañola tradicional, desde su inicio en las *moaxajas*, hasta las expresiones tardías de las *cantigas* sefardíes. A pesar de la escasez de testimonios escritos por mujeres, no se puede ignorar el hecho de que la voz femenina se convirtió en un elemento esencial tanto en su ejecución musical (en el canto y el acompañamiento musical) como en los aspectos formales y conceptuales. Más aún, las características de esa lírica coinciden mayoritariamente con las de la poesía femenina como, por ejemplo, de la lírica gallego-portuguesa entre otras.

Ann Klinck<sup>395</sup> establece las características principales de la poesía escrita por mujeres, que se detallan a continuación:

- a. se trata de una poesía que se construye a la manera popular para ser transmitida oralmente y con acompañamiento musical;
- b. los poemas son estróficos, en muchos casos se repiten versos o frases que crean paralelismos o estribillos (*refranes*). En ellos se enfatiza la función simbólica de algunos elementos extraídos de la naturaleza: agua, pájaros, árboles, etc.;
- c. los poemas emplean un vocabulario sencillo y una estructura sintáctica simple, creando un lenguaje exclamatorio y emocional; y, finalmente,
- d. mediante ese lenguaje, se crea una imagen de la presencia física de la narradora y de sus sentimientos. En muchas ocasiones se dirige a su madre, amado o amigo confidencial, a los que les relata sus sentimientos de amor o su añoranza por el amado inaccesible o lejano. Para la formación de esta situación, se escoge normalmente la forma dramática del monólogo, aunque podría aparecer también reflejado en forma de diálogo<sup>396</sup>.

Observando la lírica judeoespañola, se ven claramente estos elementos y su relación con la poesía femenina.

Existen muy pocos datos que evidencien la ejecución musical por parte de mujeres, aunque bien es cierto que se les puede seguir el rastro por algunas crónicas, poemas épicos, poemas narrativos, *exemplas* e iconografía. En algunas obras escritas por autoridades religiosas judías, musulmanas o cristianas en la España medieval, también se pueden encontrar varias alusiones a este tema, casi

<sup>394</sup> Información general sobre la lírica judeoespañola se puede encontrar en: Levin 1995. Antologías de poesía hispanohebrea medieval traducidas a inglés, véase: Scheindlin 1991a; Scheindlin 1991b. Sobre lírica romance, véase: Alvar 2014.

<sup>395</sup> Klinck 2002: 1-2.

<sup>396</sup> Klinck 2002: 2.

todas con sentido crítico negativo<sup>397</sup>. El resto queda en el marco de la especulación<sup>398</sup>.

Las mujeres de las tres culturas eran expertas en instrumentos de percusión manual y en el acompañamiento rítmico<sup>399</sup>. En la ejecución de las *cántigas*, ese acompañamiento rítmico con el *panderico* y con las palmas se convirtió, con el transcurso del tiempo, en el acompañamiento principal.

En la España musulmana de Al Ándalus, había músicos mujeres cuyo papel era cantar, tañer y, a veces, fuera del ámbito musical, realizar otras labores como servir el vino en las fiestas cortesanas. Maimónides mencionó que las mujeres también podían cantar las *moaxajas*, a pesar de las prohibiciones impuestas a este respecto. Así, con su testimonio, sugiere claramente la relación que se creaba entre esa lírica y su ejecución en público, muchas veces en situaciones de ocio.

La voz femenina no era solamente la voz de las mujeres que cantaban dicha lírica, sino que, en muchos casos, también era la voz dominante que hablaba a través de las obras. Para analizar su sentido, me gustaría detenerme un poco en las palabras de Masera al respecto:

El concepto de voz nos remite, en primera instancia, al habla, a la enunciación. La existencia de la voz en las canciones líricas populares afirma la presencia de un sujeto que habla, que se expresa, que construye el discurso, es decir un sujeto enunciator<sup>400</sup>.

[Sería] importante comprender que la voz [...] tiene una dirección, un sentido y una intención que se completa en su discurso. Como explica Bakhtin: «Por su naturaleza, la palabra es social. La palabra no es una cosa, sino el medio eternamente móvil, eternamente cambiante de la comunicación social. La palabra nunca tiende a una sola conciencia, una sola voz. La vida de la palabra consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de un colectivo social a otro, de una generación a otra generación. Con ello, la palabra no olvida su camino y no puede liberarse plenamente de aquellos contextos concretos en los que se formó. Cada miembro de un colectivo de hablantes encuentra la palabra no como la palabra neutral de la lengua, libre de intenciones, sin ser poblada de otras voces. No: recibe la palabra de una voz ajena y plena de esa voz ajena» (*Problemas de la obra de Dostoievski*, 95)<sup>401</sup>.

<sup>397</sup> Cohen 2002: 67.

<sup>398</sup> Cohen 2002: 68-69.

<sup>399</sup> Cohen 2002: 69.

<sup>400</sup> Masera 2001: 15.

<sup>401</sup> Masera 2010: 221-222.

La voz de las mujeres fue creada, en parte, por escritores masculinos y, en parte, por las mismas mujeres. Las relaciones que se crean entre convenciones literarias y expresiones directas, entre estilo elevado y habla popular son el objetivo de este análisis. En las *moaxajas* hay muchos ejemplos de este fenómeno que combina la forma de expresión femenina directa (o, por lo menos, cuasi directa en la *jarcha*) con la representación convencional desde un punto de vista masculino.

El carácter musical y morfológico de la *moaxaja* se define por su rima y ritmo, así como por su última unidad, la *jarcha*, que, según la opinión mayoritaria de los investigadores<sup>402</sup>, solía predefinir el resto del poema. La combinación con esta última unidad, tomada en su idioma original (árabe o un dialecto romance) y transcrita en caracteres hebreos al final del poema, creó un nuevo conglomerado fascinante por las relaciones internas entre sus diferentes componentes.

Vista independientemente del resto de la obra, la *jarcha* normalmente se expresa en primera persona mediante la voz de una joven muchacha. Como describen Alvar y Gómez Moreno:

En este mundo poético existe una sola persona, el *yo* femenino, narrador y sujeto. El interlocutor –como en la lírica tradicional– es la madre, que normalmente no toma la palabra. En algunos casos, el lamento de la mujer va dirigido al amado, que no deja de ser una figura que hace bulto, como la madre, y que –como ésta– nunca contesta a las súplicas o quejas de la mujer<sup>403</sup>.

El carácter de la *jarcha* es totalmente femenino. Según Rosen:

Es poesía femenina obvia [...] ante nosotros no hay obras compuestas por hombres que hablan de mujeres, sino textos femeninos auténticos – expresiones directas de alegría, amor desesperado, dolor, petición de consejo por parte de una joven perpleja a su madre y amigas, todo expresado en un tono de tristeza, inocencia y sinceridad. De las *jarchas* se ausenta totalmente la amada cruel que dispara flechas con sus ojos [...] como] en la poesía árabe [que] representa el punto de vista masculino. El hombre es el origen del amor, su víctima y su poeta y la mujer se vuelve pasiva, a pesar de su crueldad. En las *jarchas* el punto de vista es femenino: la mujer es la parte activa, la iniciadora y la víctima a la vez. No hay aquí ninguna sofisticación, lenguaje figurativo elevado

<sup>402</sup> Véase por ejemplo: Abu Daud 1991: 258- 275; Rosen 1977: 101- 108; Rosen 1978 117- 131; Yahalom 1991: 1- 13.

<sup>403</sup> Alvar y Gómez Moreno 1987: 34.

o metáforas sorprendentes. El sentimiento no está diseñado, sino tomado directamente de la vida<sup>404</sup>.

La mujer expresa su deseo sexual, su añoranza al amado y hasta su frustración, de manera directa y sencilla<sup>405</sup>. No obstante, se crea una condensación de expresividad mediante las numerosas interrupciones y abundantes exclamaciones e interrogaciones<sup>406</sup>. El origen de esas unidades líricas se encuentra, al parecer, en obras antiguas cantadas por coros de mujeres. Como describe Rosen:

Muchos investigadores ven en las *jarchas* reminiscencias de obras líricas o dramáticas antiguas en las cuales se combinan elementos narrativos, dramáticos, líricos y coreográficos en un marco de naturaleza pastoril. Las *jarchas* relatan momentos dramáticos climáticos cantados por una solista acompañada por un coro de mujeres. Esas *jarchas* sobrevivieron en la memoria de las mujeres, mientras que el resto de los textos se perdieron. Tras la conquista musulmana se estableció una convivencia entre mujeres judías, cristianas y musulmanes. Las mujeres de las tres culturas aprendieron unas de otras los poemas tradicionales. Así se explica el lenguaje híbrido de esos textos. Más tarde fueron engarzadas dentro de otros poemas de mayor extensión escritos por varones<sup>407</sup>.

El uso del lenguaje coloquial en la *jarcha* refleja la imagen de las mujeres locales. Esta imagen se ubica siempre en un lugar y espacio concreto<sup>408</sup>. Esta contradicción entre el cuerpo del poema, cuyo lenguaje figurativo elevado describía una situación atemporal, y la *jarcha*, que se ubicaba dentro de una situación concreta, creaba la necesidad de una unidad de enlace. Esta unidad se encontraba en la estrofa anterior a la *jarcha*<sup>409</sup>.

Terminar un poema con una unidad erótica supuso una evidente renovación de la *moaxaja*. El remate del poema en *jarcha* obliga a la creación de un eslabón de enlace entre el cuerpo del poema y su última unidad. Este paso lleva consigo, en muchos casos, un cambio de los personajes y hablantes: un hablante y

<sup>404</sup> Rosen 1973: 143.

<sup>405</sup> «Las *jarchas* expresan un "amor gozoso" [...] Ha llamado la atención de los críticos la actitud apasionada de la mujer, poniéndose en relación con otras composiciones del occidente europeo: lírica castellana de tipo tradicional, *Frauenlieder*, *chansons de toile*, etc.». (Alvar y Gómez Moreno 1987: 34).

<sup>406</sup> Alvar y Gómez Moreno 1987: 36.

<sup>407</sup> Rosen 1973: 144.

<sup>408</sup> Yahalom 1993: 157.

<sup>409</sup> Rosen 1977: 104.

receptor masculino en la unidad de alabanza; amante y amada en la unidad de cierre; la amada se transforma en hablante en la *jarcha*<sup>410</sup>.

En las *moaxajas* se dan complejas relaciones entre la voz masculina erudita y la voz femenina popular, utilizando ambas como convenciones literarias. De hecho, a pesar de que la voz femenina se caracteriza normalmente por ser sencilla, directa y emotiva, hay que recordar que siempre se trata de una voz dentro de otro marco, muchas veces compuesto por hombres, por lo que habría que analizar su significado en varios ámbitos, tomando conciencia no solo del grado de sinceridad y sensualidad en su expresión directa, sino también de su unidad literaria<sup>411</sup>.

Otro aspecto importante conecta la sensualidad de las *jarchas* con el marco de su interpretación. Según Klinck, estas últimas estrofas posibilitaban a las jóvenes cantantes crear un vínculo entre la *moaxaja*, cuyo hablante era masculino, y la propia presencia física femenina de la cantante, deleitando de este modo al público viril. En este contexto cultural se notaban las influencias recíprocas que se daban en las tres culturas de la España medieval<sup>412</sup>.

La importancia de la actitud masculina frente a la voz femenina jugaba un papel dominante. Los hombres relegaron la poesía femenina a un lugar privado, distinguiéndolo así de lo público. Aunque las mujeres cantaban en público durante acontecimientos sociales, siempre cantaban sobre temas íntimos: sentimientos, amores, envidias y alegrías. A pesar de las convenciones sociales, las mujeres a veces tuvieron la libertad de expresarse<sup>413</sup>.

~

Todos los textos tratados presentan una ambivalencia inmanente respecto a su sentido. Me gustaría adoptar el método de Jacinto García, que apoya la lectura del *Libro de buen amor* como una «obra abierta»<sup>414</sup>, para la lectura de estas obras, reconociendo la existencia de varios sentidos y lecturas posibles, pero siempre anclándolos al texto y en su contexto histórico.

La representación de las mujeres en las obras se observará dentro de su contexto social, literario y religioso. Como se ha visto anteriormente, los autores pertenecieron a dos sociedades vecinas que mantuvieron contactos en los

<sup>410</sup> Rosen 1977: 104.

<sup>411</sup> Klinck 2002: 4-5.

<sup>412</sup> Klinck 2002: 5.

<sup>413</sup> Cohen 2002: 68-69.

<sup>414</sup> García 2006.



diferentes ámbitos de la vida. A pesar de que las relaciones interculturales, religiosas y políticas eran turbulentas en aquella época, no se pueden ignorar las influencias recíprocas y el denominador común de ambas sociedades. Es necesario recordar que tanto la sociedad judía como la cristiana de la Península Ibérica en aquel momento se alimentaron considerablemente del legado musulmán y de las influencias que este trajo consigo, como las obras del oriente lejano, tal y como he apuntado anteriormente. Asimismo, las dos estaban expuestas a fenómenos sociales y culturales comunes, como la cultura cómica y el carnaval, la poesía del deseo andalusí y el amor cortés. Ahora analizaré cómo estas influencias pueden ayudar a entender la representación y el sentido del cuerpo femenino en las obras.

### **CAPÍTULO 3**

## **EL CUERPO FEMENINO: DESEO Y CARNAVAL. INVERSIÓN Y OTREDAD**



### CAPÍTULO 3

## EL CUERPO FEMENINO: DESEO Y CARNAVAL. INVERSIÓN Y OTREDAD

### El carnaval y el cuerpo grotesco

El concepto carnavalesco<sup>415</sup> del cuerpo (si se puede definir como tal) sirve como fundamento principal en el diseño de las relaciones entre los sexos<sup>416</sup> en *Melitsat Efer veDinah*, el *Libro de buen amor*<sup>417</sup>, *Mishle Sendebat*, el *Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres* y *La historia de Yoshfe y sus dos amadas*. Los motivos paródicos, degradados y grotescos<sup>418</sup> del cuerpo femenino crean un efecto humorístico y un sentido subliminal al mismo tiempo.

En la España de la Baja Edad Media, el carnaval jugaba en la sociedad cristiana (o la fiesta de *Purim*<sup>419</sup>, celebración judía<sup>420</sup> cuyos orígenes se remontan casi con total seguridad a la Diáspora babilónica) un papel dominante en la vida cotidiana y en la percepción del mundo, como presenta Bakhtin en su libro sobre Rabelais y su época<sup>421</sup>. La perspectiva carnavalesca se filtraba a diferentes campos

<sup>415</sup> Véase sobre mujer y carnaval: Wills 1989: 130- 151.

<sup>416</sup> Véase: Moï 1994.

<sup>417</sup> Un análisis de las representaciones femeninas en el contexto carnavalesco de estas dos obras véase en: Peled Cuartas 2011: 381- 388.

<sup>418</sup> Véase: Russo 2003: 71- 85.

<sup>419</sup> La fiesta de *Purim* se celebra en el mes hebreo de *Adar*, que coincide normalmente con finales de febrero o principios de marzo. En esta fiesta, se celebra la salvación del pueblo de judío en Persia por la reina Esther, que reveló el complot de Haman contra Mordechai, su tío, en la corte de Ajasuero. La fiesta se prolonga durante tres días de costumbres muy alegres: disfraces, vino abundante «hasta no distinguir entre derecha e izquierda», dulces para los pobres y amigos, canto y baile. La fiesta se consolidó durante la Edad Media.

<sup>420</sup> Sobre aspectos de *Purim* relacionados con el carnaval, véase: Doniach 1932: 65- 66; Horovitz 1994: 9- 54.

<sup>421</sup> Véase: Bakhtin 1987: 7-57; Dentith 1995: 65-87, 226-253; Murashov 1997: 203-213; Renfrew 1997: 185-195.

y se expresaba en fenómenos culturales, sociales, lingüísticos y literarios<sup>422</sup>, aportando un sentido diferente al pensamiento religioso y filosófico de la época.

Según Bakhtin, la cultura cómica y el carnaval transcurren en la arena pública, es decir, en los espacios urbanos centrales, e invierten los órdenes formales dando lugar a un mundo alternativo basado en una gran libertad, opuesto a la realidad cotidiana de aquella época. El carnaval permite una igualdad imposible en cualquier otro contexto social medieval dado que no otorga ningún valor ni referencia a los parámetros clasificadores del orden regente: sexo, edad, origen, categoría social, oficio, nivel económico y adquisición de bienes. Este mundo alternativo propone una convivencia de los extremos, propiciando una interacción total y única. No obstante, esta situación es posible gracias a la limitación del carnaval en un lapso temporal predeterminado que asegura el retorno al orden jerárquico una vez acabado.

El mundo carnavalesco reconsidera de forma relativa<sup>423</sup> todos los elementos oficiales, los deforma y los convierte en objeto de parodia. Este relativismo crea una ambivalencia frente a las instituciones sociales y religiosas, afirmando de nuevo su valor e importancia mediante su degradación<sup>424</sup>. Objetos, personas y elementos oficiales se convierten en objeto de risa y humillación, lo que hace posible la reconsideración de conceptos ideológicos básicos y su confirmación al final del proceso. La máscara o el disfraz, que niegan el sentido único de la identidad (personal o profesional), sirven para ejemplificar este relativismo. Ambos reflejan las transformaciones, el extravío de los límites naturales, la ridiculez y la redefinición de hombres e instituciones. De este modo, el entorno cotidiano se convierte en un campo lúdico y se restablecen nuevas relaciones entre la realidad y la imagen del individuo, tanto a sus propios ojos como a los del mundo que le rodea.

En este proceso, el cuerpo humano adquiere un papel central. Sus límites, forma y definición se rompen completamente. El cuerpo grotesco nunca es perfecto y acabado, sino que se encuentra en continua formación y siempre está abierto tanto al mundo que le rodea como hacia otros cuerpos. Se hace hincapié en los procesos que sobrepasan los límites del cuerpo (residuos expulsados, saliva, sudor, etc.), procesos que penetran otros cuerpos (las relaciones sexuales, actos de violencia y contacto físico afectuoso) y procesos que asimilan objetos exteriores dentro del cuerpo (comida y bebida).

El enfoque principal del extravío de los límites corporales conlleva una aproximación a los dos extremos de la vida, en los que el cuerpo adquiere otra forma y estado: el nacimiento y la muerte. Así, tanto los mismos procesos del

<sup>422</sup> Véase, por ejemplo, sobre la parodia en la literatura hebrea: Davidsson 1907.

<sup>423</sup> Dentith 1995: 68.

<sup>424</sup> Dentith 1995: 69-73.

parto y el fallecimiento, como los «recipientes» que los contienen (el útero, por un lado, y la tumba, por otro), se convierten en dos aspectos complementarios de un mismo proceso, por lo que la muerte se presenta como un nuevo inicio. La tierra simboliza el útero y la tumba, pues se considera como aquello que lo contiene todo, que genera el inicio y recoge el final de toda vida. El acercamiento a la tierra de modo tan físico y palpable sugiere una amplia presentación de la parte inferior del cuerpo. Se enfatizan los procesos generados ahí, procesos terrenales y degradados, a diferencia de la parte intelectual y espiritual, que se identifica con la parte superior del cuerpo, esto es, con la cabeza y el corazón.

El abundante trato del cuerpo se refleja también en la formación de un nuevo lenguaje repleto de expresiones sexuales y violentas. El amplio uso de juramentos, insultos y referencias sexuales se hace posible únicamente dentro de este nuevo contexto, proponiendo un espacio que legitima la degradación del lenguaje oficial y de los ritos e instituciones religiosos elevados.

Dentro de este sistema de valores inversos<sup>425</sup>, el cuerpo femenino ocupa un lugar importante. Los procesos naturales del contacto sexual, menstruación, embarazo y parto, junto a las características físicas que lo diferencian del cuerpo masculino, permiten el establecimiento de un juego flexible con el orden patriarcal regente. En el mundo literario se ven las expresiones de este juego clasificadas en tres categorías, que a continuación se detallan:

- a. la descripción del mismo cuerpo;
- b. las relaciones entre hombres y mujeres, normalmente en el ámbito amoroso y la consumación del matrimonio y
- c. la «feminización» del cuerpo masculino. Inversión de roles.

En las obras mencionadas con anterioridad, los modelos carnales sirven para crear ejemplos moralmente negativos, cuyo fracaso conduce a la elección del camino correcto. No obstante, la reafirmación del orden social conlleva la existencia de voces subversivas y paródicas aún tras el restablecimiento de la hegemonía patriarcal. Las cinco obras tratadas presentan variaciones grotescas en lo que a relaciones entre hombres y mujeres se refiere y que encajan perfectamente en el modelo metodológico que he propuesto en la introducción: repetición, inversión y detención.

Tanto las obras del siglo XIII (las versiones de *Sendebat* y *La historia de Yoshfe y sus dos amadas*) como las más tardías (el *Libro de buen amor* y *Melitsat*

<sup>425</sup> «El [...] aspecto destacable, para Bakhtin, hablando sobre el realismo grotesco, es la ambivalencia, característica que a su vez encuentra implícita en la degradación y señala que “la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento”. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo, sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación». (Sánchez Montes 1997: 79).

*Efer veDinah*) cuestionan radicalmente la institución matrimonial<sup>426</sup>. La perspectiva religiosa judía y cristiana que imperaba en aquella época y que consagraba el matrimonio como pilar principal e indudable del orden social aparece en estas obras con cierto tinte crítico, presentando variaciones carnavalescas sobre el asunto. Se forma así un punto de vista alternativo con respecto a los valores ideológicos predeterminados en ambos contextos sociales.

En *Melitsat Efer veDinah*, al igual que en el *Libro de buen amor*, todas las relaciones se construyen sobre una polaridad difícilmente abarcable desde un punto de vista religioso, pero posible en el mundo carnavalesco. Así, es posible hallar el amor de un viejo (Efer) hacia una joven (Dinah); diferencias en la normas sociales y morales (el Arcipreste frente a las serranas; la justa Meheteval que intenta reconducir a Efer, su marido); desigualdad socioeconómica (entre el Arcipreste y la primera noble, Doña Endrina, la monja, la última noble; entre el rico Efer y la pobre Dinah); diferencias religiosas (entre el Arcipreste y la mujer mora); deseo frente a impotencia sexual (Efer y Dinah). Estas polaridades carnavalescas rompen el equilibrio del concepto del matrimonio y crean un efecto paródico, pero, al mismo tiempo, lo reafirman gracias al fracaso que sufren todas aquellas relaciones que se encuentran fuera de las normas tradicionales.

En las dos versiones de *Sendebat*, tanto la historia marco como algunas de las historias intercaladas presentan una relación matrimonial amenazada o dañada por el deseo sexual de uno de sus dos integrantes. Dicho deseo lleva a la traición y engaño de alguna de las partes y provoca un juicio erróneo del protagonista. Tras el engaño, el matrimonio se recupera o acaba en una catástrofe o muerte. En ambos casos, pierde su sentido.

En *La historia de Yoshfe y sus dos amadas*, el punto de partida es el matrimonio del hombre con su esclava. Esta relación se convierte en un amor mutuo que más tarde se interrumpe por otro amor. La solución, la bigamia, presenta en sí una realidad social bastante controvertida en la época.

Analizaré ahora el diseño carnavalesco del cuerpo femenino en estas obras dentro del marco de las relaciones amorosas y su contribución al sentido ideológico y religioso de los textos refiriéndome al contexto social en el que fueron escritas.

<sup>426</sup> Sobre la ética del instituto matrimonial judío medieval, véase: Friedman 1974: 83- 101. Sobre la poligamia y otras amenazas al matrimonio en la sociedad judía medieval, véase: Friedman 1987.

## **Aspectos carnavalescos en relación con el cuerpo femenino en *Lem y MS***

La historia marco de *Lem y MS* se abre con el símbolo del poder patriarcal sobre la tierra, el rey. Después de la exposición que muestra su dominio absoluto y su capacidad indudable para hacer justicia en su reino, aparecen sus mujeres<sup>427</sup>. A pesar de las diferencias existentes entre la versión hebrea y la española, en ambas se atisba la individualidad del rey frente a la multitud de mujeres. El texto español exagera aún más este aspecto:

Auia vn rrey en Judea que auia nonbre Alcos; e este rre era señor de gran poder, e amaua mucho a los omnes de su tierra e de su rregno, e mantenialos en justiçia. E este rrey auia nouenta mugeres; e estando todos segun era ley, non podia aver de ninguna dellas fijo. E do jazia vna noche en su cama con vna dellas, començo de cuydar que quien heredaria su rregno despues de su muerte. E desi cuydo en esto, e fue muy triste; e començo de rreboluerse en la cama, con muy mal cuydado que auia<sup>428</sup>.

La versión hebrea se inicia así:

בימים ההם היה מלך בארץ הינד ושמו ביבר ויאהבון[הו] אנשי הינד כי היה גבור חיל ורחב ידים וחכם ועושה דין. ותהיינה לו שמנה נשים וכל אחת ואחת הינת]ה שוכבת אתו שבוע אח[ד]. כהגיע תור החשובה והחכמה מכולן, עשתה משתה לכל שריו ועבדיו. [ו]קראה למלך אל בית המשתה לאכול ולשמוח עמה ועם שריו.ויבא המלך ביבר אל המשתה שעשתה לו בריעה אשתו וידאג לבו ברוב מחשבתו וישב דומם בבית שמחתו<sup>429</sup>.

[En aquellos días, había un rey en la tierra de India; su nombre era Bibar y era muy querido por todos los habitantes de la India, pues era valiente, generoso, sabio y hacedor de justicia. Tenía ocho mujeres y cada una de ellas acostumbraba a dormir con él una semana. Cuando llegó el turno de la más importante y sabia de todas, esta hizo un banquete para todos sus ministros y servidores y llamó al rey a la casa del festín para que comiese y se regocijase con ella y sus ministros. Y vino el rey Bibar al banquete que le hiciera Beria, su mujer, más su

<sup>427</sup> Sobre la tradición misógina en *Sendebat*, véase: Cándado Fierro 1995: 101- 105; Cándado Fierro 1997: 110- 117.

<sup>428</sup> Vuolo 1980: 3 vv. 2-11.

<sup>429</sup> Epstein 1967: 44-46 vv. 1-11.



corazón estaba preocupado por un sinfín de pensamientos y quedó sentado, en silencio, en la casa de su regocijo<sup>430</sup>].

Ambas versiones atribuyen a las mujeres una función sexual desde el principio. La versión española enlaza directamente esa función con su fin procreador, mientras que la versión hebrea matiza explícitamente las relaciones conyugales con las mujeres y crea un suspense entre la abundancia de relaciones y la carencia de heredero, que aparece más adelante en el texto.

La versión hebrea elige en ese momento crear un vínculo significativo entre la historia actual y el libro de *Esther*<sup>431</sup>. La mujer más amada, Beria «hace un banquete a todos sus ministros y sus criados»<sup>432</sup>. De modo característico en el carnaval, se forma un vínculo entre la mujer y su función sexual y entre otras actividades del cuerpo, como el comer y el beber.

El texto hebreo utiliza este momento para crear una inversión de roles jugando con una referencia bíblica. El narrador elige las mismas palabras que usa el texto bíblico del libro de *Esther* para describir el banquete que organiza el rey a sus allegados:

עָשָׂה מִשְׁתֶּה, לְכָל-שָׂרֵיו וְעַבְדָּיו.<sup>433</sup>

[Les hizo un banquete a todos sus ministros y sus criados].

En hebreo, la única diferencia entre la frase bíblica y la que se ha mencionado aquí está en la conjugación del verbo «hizo», que aparece conjugado en su forma masculina en el texto bíblico y en forma femenina en el medieval. Esta diferencia destaca la inversión del rol del personaje femenino de una situación a la otra: en el libro de *Esther*, fue el rey quien convocó el banquete y la mujer, Vashti, que fue invitada, pero que se negó a asistir; en *Sendebat*, la reina no solamente asiste al banquete, sino que es ella la que organiza la celebración e invita al rey. Surge, de este modo, un paralelismo antitético entre Beria y Vashti, al igual que entre el rol masculino del texto bíblico y el rol femenino del medieval.

La situación del encuentro entre el rey y su amada mujer se diferencia en las versiones hebrea y castellana en otros dos elementos: la ubicación de dicho encuentro y la actitud de la mujer. El texto hebreo matiza la iniciativa femenina en montar el banquete e invitar al rey, mientras que el texto castellano presenta a la

<sup>430</sup> Kantor 1988: 36. En su trabajo científico de comparación entre las versiones de *Sendebat*, S. Kantor tradujo cada uno de los pasajes citados en hebreo. De aquí en adelante, aportaré traducciones propias basadas en las de Kantor para los pasajes de la versión de Epstein.

<sup>431</sup> Sobre la semejanza entre ambas obras, véase: Epstein 1970: 239-243.

<sup>432</sup> Epstein 1967: 44 v. 6.

<sup>433</sup> *Esther*: 1, 3.

primera mujer con la que se acuesta el soberano como un objeto pasivo del acto sexual: «do **jazia** vna noche en su cama **con vna dellas**»<sup>434</sup>. Esa descripción mantiene al personaje masculino como el único sujeto activo y a la mujer, como un objeto anónimo, un ejemplar indiferente de un colectivo que se pone de relieve con la expresión «una de ellas». Esa impresión se intensifica con la ubicación de los personajes del texto castellano en un contexto familiar e íntimo, tal y como sugiere la repetición de la palabra «cama». Por el contrario, la versión hebrea prefiere mantenerlos en un entorno más público, en medio del banquete. La versión española matiza la función sexual del cuerpo femenino mientras que la hebrea hace lo mismo al ubicarlo en el entorno público. Aunque sea de manera distinta, ambas aportan su diseño carnalesco desde la exposición de la historia marco.

El paralelismo con el libro de *Esther* continúa desarrollándose con la presencia de la segunda mujer, la madrastra del príncipe heredero, que se convierte en narradora de siete historias intercaladas y en eje principal de la historia marco. Abordaré este paralelismo de manera detallada en los siguientes capítulos al tratar otros aspectos del cuerpo femenino. Por ahora, tan solo me detendré en la proximidad entre el acto sexual, la muerte y la tierra, en la visión carnalesca. La presentación de la madrastra ejemplifica este vínculo claramente.

La primera acción que la madrastra<sup>435</sup> ejecuta es la de tentar a su hijastro para que mantenga relaciones sexuales con ella. Una vez que fracasa en su intento, utiliza cualquier estratagema que se le ocurre para convencer al rey de que mate a su hijo y conseguir de ese modo salvarse. Su presencia en la historia enlaza continuamente el aspecto sexual con la proximidad de la muerte, tanto del príncipe como la suya propia, pues intenta suicidarse en repetidas ocasiones. Por ejemplo, en el *Lem*, el segundo día le pide al rey llorando que mate a su hijo: «Enxenplo de commo vino la muger al segundo dia ante el rrey llorando e dixo que matase su fijo»<sup>436</sup>; el tercer día, amenaza con matarlo con sus propias manos: «Enxenplo de commo vino la muger al segundo dia ante el rrey llorando e dixo que matase su fijo»<sup>437</sup>; el quinto, amenaza con suicidarse envenenándose a sí misma: «ovo miedo el rrey que se mataria con el tosigo que tenía en la mano, e mando matar su fijo»<sup>438</sup> y el último día, pretende quemarse: «Enxemplo de commo vino la muger al seteno dia ant.el rrey, quexandose e dixo que se queria quemar e el rrey mando matar su fijo apriesa antes qu.ella se quemase»<sup>439</sup>. En *MS*, es al final del sexto día cuando constata su fracaso y, como último recurso, simula la intención de suicidarse en el río:

<sup>434</sup> Vuolo 1980: 3 vv. 7-8. Se ha resaltado el texto con fines ilustrativos.

<sup>435</sup> Sobre la madrastra y el incesto en el exempla, véase: Archibald 2001: 133- 144.

<sup>436</sup> Vuolo 1980: 19 vv. 366-367.

<sup>437</sup> Vuolo 1980: 19 vv. 366-367.

<sup>438</sup> Vuolo 1980: 36 vv. 754-756.

<sup>439</sup> Vuolo 1980: 46 vv. 967-970.

ויהי כי ראתה כי קרב הזמן ותצו לנערותיה ללכת עמה בנהר והיועצים הבינו כי רצתה להמית עצמה ושימו לה שומרים שלא יעזבוה פן תמית נפשה [...]. ותלך האשה ביום השביעי ותשלך עצמה בנהר, והיועצים מהרו להצילה. ויצו להרוג בנו<sup>440</sup>.

[Y, cuando vio que el día se acercaba, ordenó a sus criadas que fueran con ella al río. Los consejeros entendieron que quería suicidarse, por lo que le pusieron guardianes que no la abandonarían para que no se quitase la vida [...]. Al séptimo día, fue la mujer y se tiró al río y los consejeros se apresuraron a salvarla y mandaron matar a su hijo].

En tres *exempla* contados por los consejeros, en los que desmiente la conspiración de la madrastra, aparece de nuevo este vínculo entre el engaño sexual femenino y el hecho de acercarse a la muerte o incluso propiciarla, como se ve a continuación:

A. En *Avis*, llamado en su versión castellana «Enxemplo del omne e de la mujer e del papagayo e de su moça»<sup>441</sup>, se cuenta la historia de un hombre que sospechaba de la infidelidad de su mujer. Para comprobar si sus miedos tenían razón de ser, compró un papagayo que le contaría todo lo que viera y, efectivamente, el ave le delataba los hechos de la mujer. Esa última imitó una tormenta para que el marido no creyera al papagayo y, como consecuencia, provocó la muerte del pájaro. La actividad sexual inmoral de la mujer se vinculaba directamente con la muerte, la del papagayo en este caso.

La versión hebrea<sup>442</sup> enlaza de nuevo lo culinario y lo erótico mediante el cuerpo femenino, jugando entre el cuidado del pájaro que se espera de la mujer y el hospedaje que le ofrece a su amante. Al principio de la historia, se cuenta cómo el marido le pidió que diese al papagayo de comer y de beber hasta su vuelta a casa. El narrador utiliza las mismas palabras para describir cómo la mujer efectivamente alimentaba propiamente a su amante en vez de al ave. Los mismos verbos se cargan de un sentido metafórico que crea una ironía<sup>443</sup> latente mediante la conexión entre las funciones sociales del cuerpo femenino en relación con la alimentación y el placer erótico.

Así lo cuenta *MS*:

איש אחד עשיר היה ואשתו יפה מאוד ותן תחת בעלה. וילך האיש אל השוק ויקנה פיגה אחת וישם אותה בחדר משכבו ויצו אותה לאמר: «כל מה שתראי ביתי, תני עיניך ותגידי לי». ויצו לאשתו להשקותה ולהאכילה עד שובו בשלום. וכשהלך,

<sup>440</sup> Epstein 1967: 244 vv. 899- 910.

<sup>441</sup> Vuolo 1980: 17- 19 vv. 325-365. En *MS* aparece la misma historia sin título; véase: Epstein 1967: 102-104 vv. 280-294.

<sup>442</sup> En *Lem* no hay ninguna referencia al tema.

<sup>443</sup> Kantor 1988: 150.

קראה אשתו לאוהבה (זאת ראתה הפיגה) ותאכילהו ותשקהו תשמח עמו ותביאנו  
החדרה ותשכב עמו. וכל זאת ראתה הפיגה<sup>444</sup>.

[Había una vez un hombre rico cuya mujer, que era muy hermosa, lo traicionaba. Fue el hombre al zoco y compró una picaza, la puso en el dormitorio y le ordenó diciendo: «Todo lo que veas en mi casa, obsérvalo bien y dímelo». Luego ordenó a su mujer que le diera de beber y de comer hasta que regresara sano y salvo<sup>445</sup>. Cuando partió, llamó la esposa a su amante y le dio de comer y de beber y se regocijó con él, lo llevó a su cuarto y se acostó con él. Y todo esto vio la picaza<sup>446</sup>].

B. La historia de Gladius<sup>447</sup>, o «enxenplo del señor e del omme e de la mujer e el marido de la mujer commo se ayuntaron todos»<sup>448</sup> dibuja de modo bastante visual los engaños femeninos, un supuesto «peligro» de muerte simbolizado por la espada del personaje masculino y la historia ficticia que narra la mujer para deshacerse de las sospechas del marido, en la que se cuenta cómo un hombre huye por su vida de otro hombre (ambos amantes suyos).

El rol carnavalesco del cuerpo femenino en esta historia se basa en su comportamiento lujurioso y en el dominio absoluto en las situaciones amorosas. De modo inverso a las normas sociales vigentes, en lugar de comportarse como un objeto pasivo de deseo masculino, aquí, la mujer manipula las acciones de sus amantes y de su marido gracias a su cuerpo.

La introducción marca esta dirección, presentándola como ejemplo de las consecuencias destructivas de «los engaños de las mujeres», es decir, de la manipulación femenina que aprovecha la naturaleza masculina. Así comienza el cuento hebreo:

כשם שדעת נשים קלה כך מרמתן עצומה על כל. וכמו שחסרת הנשים מדעת  
האנשים כך הוספת עליהם מרמה. וכאשר גברה אשת אלפרוק על בעלה והוא  
אלפרוק היה גבור חיל ואשתו נצחתו במרמתה<sup>449</sup>.

[Dado que el juicio de las mujeres es ligero, su engaño es potente sobre todo y, puesto que carecen de entendimiento con respecto a los hombres, se acumula el engaño en ellas. Es así como superó la mujer de Alfaruk a su marido, siendo él, Alfaruk, un hombre de valía. Aún así, su mujer lo venció con su astucia<sup>450</sup>].

<sup>444</sup> Epstein 1967: 102- 104 vv. 280-290.

<sup>445</sup> Kantor 1988: 149.

<sup>446</sup> Kantor 1988: 150.

<sup>447</sup> En *MS*, véase: Epstein 1967: 218-226 vv. 771-810.

<sup>448</sup> Vuolo 1980: 22-24 vv. 433-477.

<sup>449</sup> Epstein 1967: 218 vv. 771-776.

<sup>450</sup> Kantor 1988: 121.

El inicio pone de relieve el tópico de la carencia de juicio y entendimiento femenino con respecto a los hombres, pero destacando a la vez su alto nivel de manipulación y engaño. La primera presentación del marido, llamado Alfaruk, es de un héroe («hombre de valía»). El término elegido en hebreo, «*guibor*», normalmente se le atribuye a un héroe en el campo de batalla. Viene de la misma raíz del término «varón», «*guever*»<sup>451</sup>, e indica valentía y estatus social. Su uso refuerza la victoria femenina que derrota al hombre gracias a su astucia.

También la versión castellana matiza el poder jerárquico del marido como rey y su dominio absoluto, salvo sobre su propia mujer:

Fizieronme entender de los engaños de las mugeres. Dize que era vna muger que auia vn amigo que era priuado del rrey, e auia aquella çibdat de mano del rrey en poder<sup>452</sup>.

El cuento hebreo prosigue relatando cómo el marido parte para combatir contra sus enemigos. La exclusión del marido del escenario, al cambiar desde el contexto del hogar a uno absolutamente masculino, deja a la mujer como la única dominante de la situación<sup>453</sup>. Los verbos utilizados en esta versión ponen de relieve la iniciativa femenina frente a una actitud masculina totalmente pasiva. Es ella quien llama al amante, desea al mancebo y le fuerza a acostarse con ella, se acuesta con el amante, los esconde y les indica exactamente cómo actuar<sup>454</sup>.

La mujer, en la versión castellana, también es descrita como la «directora teatral» de su propio escenario, pero con una gran diferencia con respecto al texto hebreo en lo relativo a la descripción del mutuo deseo entre los participantes en cada adulterio. Mientras que el texto hebreo matiza solamente el deseo de la mujer, el texto castellano resalta la reciprocidad de cada relación. Esa diferencia entre ambos textos podría ser fruto de la influencia del amor cortés sobre el texto castellano.

El desenlace de la situación se resuelve de modo diferente en cada versión, pero ambos tienen la misma intención: la de ridiculizar al marido frente a las astucias femeninas. Ambas historias comienzan y acaban con un matiz sobre el poder del hombre en los campos viriles jerárquicos. En la historia hebrea, el texto se abre con la descripción del marido como un héroe que parte a la batalla y, en la romance, como un rey omnipotente en su ciudad.

<sup>451</sup> Los términos גִּבּוֹר «*guever*» y גִּבּוֹר «*gibor*» aparecen en este sentido en la Biblia en muchos sitios, por ejemplo: *Génesis* 10:8-9; *Números* 33: 35-36; *Deuteronomio* 2:8, 22:5; *Jueces* 5:30; *Reyes* 14: 13,19; *Isaías* 22:17; *Jeremías* 22:30, 30:6; *Zacarías* 13:7; *Proverbios* 24:5.

<sup>452</sup> Vuolo 1980: 22 vv. 436-439.

<sup>453</sup> Epstein 1967: 218-222 vv. 777-789.

<sup>454</sup> Kantor 1988: 117- 118.

Ambos textos crean un desenlace que aprovecha la caracterización del dominio masculino en el campo semántico de la lucha. El texto hebreo acaba con una metáfora muy común en la literatura medieval, la espada como símbolo fálico:

מה עשתה? אמרה לאוהבה: « שלוף חרבך ועמוד בשער החיצון וצעק וקלל. אם ישאלך בעלי מה לך, אל תען לו ותציל נפשך פן יתפשך בעלי מחשדיני».

ויבא אלפרוק וישאלהו: «מה לך? ולא ענהו דבר. ויבא לאשתו ויאמר: «מה לו למקלל הזה?» ותאמר: «אדוני, האיש הזה רוצח ורודף נערו להורגו ונמלט לחדר הפנימי. ועל כן הוא צועק ומקלל».

ויאמר לה בעלה: « ברוכה את, בתי שגמלת חסד עם הנער ומלטתו מיד אדוניו»<sup>455</sup>.

[—¿Qué hizo?— le preguntó a su amante: —Desenvainad vuestra espada, paráos en el portal exterior, gritad y maldecid. Si mi marido preguntase qué os pasa, no le contestéis y os salvaréis de que os atrape al sospechar de mí—. Y vino Alfaruk y le preguntó —¿Qué tenéis?— y no le contestó.<sup>456</sup> Fue hasta su mujer y le preguntó: —¿Qué pasa con este hombre que está jurando?— a lo que ella contestó: —Mi señor, ese hombre es un asesino que persigue a su mozo para matarlo; este se escabulló por la habitación interior. Por eso grita y maldice—. <sup>457</sup> Le dijo su marido —bendita seáis vos, hija mía, que hicisteis bien al muchacho y lo salvasteis de las manos de su dueño—<sup>458</sup>].

En el texto romance, la mujer crea una situación falsa de persecución violenta, aprovechando cínicamente el papel de su marido como gobernador responsable de hacer justicia:

e dixo: - ¡Ay, maldita de ti! ¿Qué ouo este omme contigo que te salle denostando e amenazando? - E ella dixo: - Vino ese omme fuyendo con gran miedo d.el, e fallo la puerta abierta, e entro su señor en pos d.el por lo matar, e el dando bozes que.l acorriese; e despues qu.el se arrimo a mi, pareme ante el e apartelo d.el, que non lo matase. E por esto va de aqui denostando e amenazandome: mas, si me vala Dios. Non me ynchala. - El marido dixo: - ¿Do esta este mançebo? - En aquel rryncon esta. - E el marido salio a la puerta por ver si estaua el señor del mançebo o si era ydo; e quando vio que non estaua allí, llamo al mançebo e dixo: - Sal aca, que tu señor o es su carrera. - E el marido se

<sup>455</sup> Epstein 1967: 218- 226 vv. 771-805.

<sup>456</sup> Kantor 1988: 118.

<sup>457</sup> Kantor 1988: 119.

<sup>458</sup> Kantor 1988: 119.

torno a ella bien pagado, e dixo: - Feziste a guisa de buena muger e feziste bien, e agradescotelo mucho<sup>459</sup>.

Ambas situaciones se desarrollan para crear un efecto irónico que provoca el divertimento del público. El marido supuestamente «soluciona» la situación gracias a su poder masculino, utilizando su espada o su capacidad de juicio como hombre. Este personaje ridiculizado constituye una proyección de la inseguridad del público masculino debida a la creciente inestabilidad de su posición en la esfera de las convenciones sociales<sup>460</sup> en una época en la que el adulterio se convirtió en un fenómeno bastante común<sup>461</sup>.

C. La historia de *Balneator* elige el motivo carnavalesco de la inversión de géneros como principal modo de afrontar el problema de la infidelidad. Para ello, juega con una característica física femenina del cuerpo masculino, matizando su impotencia sexual y la conducta inmoral de ambas partes del matrimonio; la historia critica el orden común y se refiere, de modo grotesco, a ambos sexos.

*Balneator* se inicia con un príncipe cuya obesidad parece impedirle mantener relaciones sexuales. Tras ser visto por el dueño del balneario donde fue a lavarse, le ofrece a este una suma de dinero para que le encuentre una mujer. El dueño piensa aprovecharse de su supuesta impotencia y le propone a su propia esposa. Para su gran sorpresa, se encuentra como espectador del mutuo placer que ambos, el príncipe y su esposa, sienten consumando el encuentro erótico, razón por la que acaba suicidándose.

El cuerpo masculino y símbolo del poder patriarcal sobre la tierra, el heredero de la monarquía, se ve tan afeminado que no puede ni ver su órgano sexual, por lo que se teme por la continuación de la dinastía<sup>462</sup>. No obstante, la prisa con la que el dueño del balneario decide entregarle su mujer arroja luz también sobre la institución matrimonial de una manera bastante crítica. En lugar de poner por encima de todo la fidelidad de ambas partes, el marido prefiere entregar su mujer a otro hombre para que goce de ella sexualmente. El cuerpo femenino se convierte, en este caso, en un objeto pasivo, como si fuera una moneda de intercambio comercial, pero, una vez entregada al príncipe, la mujer elige quedarse con él toda la noche a pesar de las súplicas de su marido para que volviese con él. Se expone, por tanto, una situación en la que los dos cuerpos de la unión erótica se caracterizan como femeninos o afeminados y en la que el poder viril o patriarcal del marido también se destruye por completo.

<sup>459</sup> Vuolo 1980: 22-24 vv. 436-473.

<sup>460</sup> Goldberg 1982: 83.

<sup>461</sup> Véase: la introducción de este trabajo: 11-23.

<sup>462</sup> Tal vez se encuentra aquí un recuerdo a un acontecimiento histórico sucedido en el siglo X. Se sabe de un rey leonés que acudió a Córdoba para ser curado de su obesidad a Hasdai Ibn Saprut (médico y poeta judío). Gracias al Dr. Pablo Torijano por esta información.

Así cuenta el *Lem*:

Fue vn ynfante vn dia por entrar en el baño. Era mançebo, e era tan grueso que non podía ver sus miembros por do era. E quando se descubrió, violó el vañador, e començo a llorar. E dixole el ynfante: - ¿Por que lloras? - E dixo: - por tu ser fijo de rrey, commo lo eres, e non auiendo otro fijo sinon a ti, e non ser señor de tus miembros asi commo son otros varones: ca yo bien creo que non puedes jazer con muger.- E el ynfante dixo: - ¿Qué fare yo, que mi padre me quiere casar? Non se si podre fazimiento con muger. - E el ynfante dixo: - Toma agora diez marauedis, e veme a buscar vna muger hermosa.

E el vañador dixo en su coraçon: - Terne estos diez marauedis, e entre mi muger con el, ca bien se que non podra dormir con ella. - E estonçes fue por ella; e el infante durmió con ella. E el vañador començo de atalear commo yazia con ella, con su muger: y el infante rriose. E el vañador falloze ende mal e dixo: - Yo mismo me lo fize. - E estonçes llamo su muger, e dixo: - Vete para casa. - E ella dixo: - ¿Commo yre, ca le fiz pleito que dormiría con el toda esta noche? - E quando el esto oyo, con cueyta e con pesar fuese a enforçar; e asi se mato<sup>463</sup>.

La versión hebrea matiza la quiebra de las características patriarcales y masculinas de ambos personajes varoniles en varios puntos de la historia, haciendo uso de los diferentes motivos carnavalescos mencionados arriba. Al principio, se expone una descripción del cuerpo grotesco del príncipe, enfocándose en la barriga y los órganos sexuales. Este cuerpo grotesco se convierte en afeminado tanto por su forma como por la ausencia del órgano fálico a la vista. A continuación, esta visión patética provoca el llanto del dueño del balneario, menoscabando así su propia virilidad, ya que las lágrimas<sup>464</sup> y el lloro se percibían en aquella época como conducta femenina típica. De nuevo, se elige un proceso natural típico del cuerpo grotesco, la expulsión de líquidos (las lágrimas):

היה בן מלך שהלך לרחוץ ופשט את בגדיו וישב [...] והיה שמן ביותר ומרוב השומן נפל בטנו על ארכובותיו וכסה ערותו. ויחל בעל המרחץ לבכות ויאמר לו בן המלך: «למה תבכה?»<sup>465</sup>.

[Erase una vez un príncipe que fue a lavarse, se desnudó y se sentó [...]. Era muy gordo y, de tanta grasa, se le había caído la barriga por encima del pubis, cubriendo su órgano. Comenzó el dueño del balneario a llorar, le preguntó el príncipe: —¿por qué lloráis?—].

<sup>463</sup> Vuolo 1980: 31-32 vv. 624-647.

<sup>464</sup> Véase sobre las lágrimas en el capítulo V: El cuerpo y la mirada.

<sup>465</sup> Epstein 1967: 208-210 vv. 734-739.



La respuesta del dueño presenta al príncipe heredero como el antimodelo del poder monárquico patriarcal, pues repite tres veces que no podrá darle descendencia a su padre, el rey, símbolo del orden real regente, (matizado por su descripción: «que ama a las personas, y hace juicio y justicia»<sup>466</sup>):

ויאמר לו: «עליך אני בוכה, כי רואה אני בך שלא תוכל לבוא אל האשה כדרך כל הארץ. ויכרת מלכותך ומלכות אביך שהוא אוהב לבריות ועושה צדקה ומשפט. על כן אני בוכה, שלא יהא זרע לך שיעמוד תחתך»<sup>467</sup>.

[Y le dijo: «Lloro por vos, porque veo que no podríais estar con una mujer como cualquier otra persona. Se desvanecerá vuestro reinado y el reino de vuestro padre, que ama a las personas y hace juicio y justicia. Por eso lloro, porque no tendréis descendencia»].

El narrador mantiene la ironía cuando el dueño del balneario le ruega a su mujer que abandone el acto sexual con el príncipe llamándola «pareja mía», «זוגתי», una palabra con carga emotiva en hebreo. Sin embargo, la mujer le suelta un reproche y le recuerda que la ha alquilado por cien monedas de oro y manifiesta, de esta manera, la rotura de la fidelidad matrimonial por ambos lados:

ויקרא לה: «זוגתי, צאי כבר!»  
ותאמר לו: «למה תצעק אלי? הלא אתה שכרתני לבן המלך, וקבלת ממנו ק' זהובים. והוא לא יניחני עד הערב»<sup>468</sup>.

[Le gritó: —amada mía, ¡salid ya!—. Ella contestó: —¿Por qué me gritáis? ¿Acaso no me habéis alquilado al hijo del rey por cien monedas de oro? Él no me dejará hasta la noche—].

Ambas versiones acaban con el suicidio del marido, lo que de nuevo hace hincapié en el vínculo carnavalesco existente entre el cuerpo erótico (masculino y femenino) y la muerte.

<sup>466</sup> Epstein 1967: 210 vv. 743-744.

<sup>467</sup> Epstein 1967: 210 vv. 740-745.

<sup>468</sup> Epstein 1967: 214-216 vv. 762-765.

### **Aspectos carnavalescos en relación con el cuerpo femenino en *Lba y Melitsat Efer veDinah***

En el *Lba*<sup>469</sup> y *Melitsat Efer veDinah*, los escritores también cuestionan la superioridad varonil en las relaciones entre hombres y mujeres. Los protagonistas no consiguen ver realizado su deseo dado el fracaso de todos los intentos de unión conyugal (con excepción en la ambigua historia de Endrina y Melón). En estas relaciones, que suponen un amor esencialmente inalcanzable, el hombre utiliza un «lenguaje de ausencia», propio del «lenguaje típicamente femenino» según describe Barthe<sup>470</sup>. Asimismo, se ilustra la rendición afeminada de ellos. Tanto la impotencia sexual de Efer como la debilidad del Arcipreste frente a las serranas, caracterizadas por una gran agresividad, añaden un aspecto paródico a esta inversión de papeles.

La abundancia de los motivos culinarios dentro del contexto erótico está relacionada con metáforas sexuales. En el *Lba*<sup>471</sup>, la primera referencia a este tema se encuentra en el engaño del mensajero, que aprovechó su misión para conquistar a la panadera Cruz:

Díxome que.l plazia de grado,  
E fizose de la Cruz privado:  
a mí dio rumiar salvado,  
él comió el pan más duz<sup>472</sup>.

Prometiól por mi consejo  
Trigo que tenía aÑejo  
E presentól un conejo,  
El traidor falso, marfuz<sup>473</sup>.

Como indica Coira Pociña, Juan Ruiz describe la conquista amorosa por medio de estas referencias y la describe como el «pan más duz» en contraposición con el salvado, que era lo desechado<sup>474</sup>.

Un poco más tarde, describe el engaño sexual ejecutado por el mensajero con otra metáfora culinaria:

<sup>469</sup> Sobre las mujeres del Arcipreste en lo relacionado con el contenido de este capítulo, véase: Reynal 1988; Reynal 1991.

<sup>470</sup> Sánchez Montes 1997: 83.

<sup>471</sup> Sobre la presencia de los siete pecados capitales en el *Lba*, entre ellos la gula, véase: Vetterling 1998: 244- 248.

<sup>472</sup> Ruiz 2003: 40 es. 118.

<sup>473</sup> Ruiz 2003: 40 es. 119.

<sup>474</sup> Coira Pociña 2011: 84.

E, porque yo non podía con ella así gablar,  
 Pues por mi mensajero, coidando recabdar  
 A un mi conpañero; sópome el clavo echar:  
 Él comió la vianda e a mí fazié rumiar<sup>475</sup>.

En las estrofas 861-864, Trotaconventos utiliza una serie de metáforas del campo culinario para tentar a Doña Endrina al encuentro erótico<sup>476</sup> con Don Melón. Así la convence:

Verdat es que los plazer es conotran a las devezes,  
 por ende, fija señora, id a mi casa a vezes:  
 jugaremos a la pella e a otros juegos raezes,  
 jugaredes e folgaredes e darvos he ¡ay, qué nuezes!

Nunca está mi tienda sin fruta a las loçanas:  
 Muchas peras e duraznos, ¡qué çidras e qué mançanas!  
 ¡Qué castañas, qué piñones e qué muchas avellanas!  
 Las que vós queredes mucho, éstas vos serán más sanas.  
 [...]  
 Idvós tan seguramente conmigo a la mi tienda,  
 como a vuestra casa, a tomar buena merienda<sup>477</sup>.

En los episodios con tres de las cuatro serranas<sup>478</sup> también se hace hincapié en este vínculo. En el encuentro con la primera serrana, la descripción de la comida abundante anticipa metafóricamente el contacto erótico que viene a continuación:

Pússome mucho aína  
 en una venta con su enhoto;  
 diome foguera de enzina,  
 mucho gaçapo de soto,  
 buenas perdices asadas,  
 fogaças mal amassadas  
 e buena carne de choto;

de buen vino un quartero,  
 manteca de vacas mucha,  
 mucho queso assadero  
 leche, natas e una trucha;  
 dize luego: « Hadeduro,  
 comamos d'este pan duro;

<sup>475</sup> Ruiz 2003: 38-39 es. 113.

<sup>476</sup> Coira Pociña 211: 86.

<sup>477</sup> Ruiz 2003: 862- 863 vv. 861a-864b.

<sup>478</sup> Más sobre las serranas, véase: Kirby 1986.

después faremos la lucha»<sup>479</sup>.

Una vez dentro de su cabaña, ella sigue excitando al invitado, atribuyendo doble sentido a los contenidos culinarios<sup>480</sup>, como aclara Blecua: «Sería pecar de ingenuidad si todo lo que le ofrece a continuación la Chata no se interpretara en clave sexual a la vez que literalmente»<sup>481</sup>.

El episodio con la segunda serrana se narra en clave culinaria erótica completamente:

«Entremos a la cabaña, Ferruzo non lo entienda;  
meterte he por camino e avrás buena merienda:  
¡liévate dende, cornejo, non busques más contienda!»  
Desque la vi pagada, levantéme corrienda.

Tomóme por la mano e fuémosnos en uno;  
era nona pasada e yo estaba auno;  
desque en la choza fuimos, non fallamos ninguno,  
díxome que jugásemos el juego por mal de uno.

«Par Dios», dixe yo, «amiga, más querría almorzar,  
que, ayuno e arreçido, non me podría solazar,  
si ante non comiese, non podría bien luchar».  
Non se pagó del dicho e quísome amenazar.

Pensó de mí e d'ella; dixe yo: «Agora se prueba  
que pan e vino juega, que non amisa nueva. »  
Escoté la merienda e partíme dalgueva;  
dixe que me mostrase la senda que es Nueva»<sup>482</sup>.

Los mismos motivos se repiten en las estrofas que dedica el Arcipreste a Alda, la cuarta serrana:

Diom' pan de çenteno,  
tiznado, moreno,  
e diom vino malo,  
agrillo e ralo,  
e carne salada.

Diom queso de cabras:

<sup>479</sup> Ruiz 2003: 236-237 ess. 968-969.

<sup>480</sup> Ruiz 2003: 415-417 vv. 968a-969d.

<sup>481</sup> Ruiz 2003: 236 nota de v. 968b.

<sup>482</sup> Ruiz 2003: 240-241 es. 980-983.

Fidalgo», diz, «abras  
ese blaço e toma  
un canto de soma,  
que tengo guardada».

Diz: «Huésped, almuerça,  
e beve e esfuérça,  
caliéntate e paga:  
[...]

Quier dones me diere  
quales yo perdiere,  
avrá bien de cena  
e lechiga buena  
que no.l coste nada».<sup>483</sup>

Sin embargo, Juan Ruiz no salva a ningún sector femenino de este vínculo grotesco<sup>484</sup>. Hasta el cuerpo femenino de las monjas se observa a través el mismo prisma carnalesco, como precisa Coira Pociña:

Al mencionar las virtudes de juntarse con una monja, Trotaconventos argumenta su gran disposición de manjares (1333), condimentos exóticos (1335) y bebidas en abundancia (1339). Aún dentro de un contexto satírico, la relación entre la comida-bebida y el placer y las relaciones amorosas está otra vez presente. Pocas estrofas después (1393-1394), al tratar de convencer a doña Garoza de que se junte con el Arcipreste, le menciona la pobreza de su alimentación en el convento.

Coméis en el convento sardinas, camarones,  
berzuelas y miseria, y los duros cazones,  
dejando del amigo perdices y capones;  
¡Os perdéis, desdichadas, mujeres sin varones! (1293)

Teniendo en cuenta el contexto de relación entre la comida y los amoríos, la miseria que come parece más bien una metáfora de su verdadera carencia: los hombres y, en concreto, el Arcipreste, el auténtico manjar según Trotaconventos<sup>485</sup>.

Se nota aquí la crítica del contexto religioso cristiano del Arcipreste, refiriéndose al problema de laxitud en la conducta moral, sexual y culinaria del clero de su época.

<sup>483</sup> Ruiz 2003: 254-255 ess. 1030-1033.

<sup>484</sup> Véase sobre el cuerpo grotesco y el carnaval en el *Lba*: Sánchez Montes 1997: 77- 83.

<sup>485</sup> Coira Pociña 2011: 92-93.

El texto hebreo de *Melitsat Efer veDinah* utiliza esta red metafórica para tratar a su vez uno de los problemas más importantes del contexto social judío de aquella época en la Península Ibérica, el fenómeno de la inestabilidad del matrimonio. Benbenist construye un mundo de relaciones entre hombres y mujeres completamente carnavalesco y grotesco.

Así, cuando el viejo impotente Efer habla de su deseo por Dinah, describe el contacto físico utilizando la siguiente metáfora:

היא האישה אשר הוכיח יי. להתעלס בה כחפצי [ומאווי]. ולמלא כרסה מעדניי<sup>486</sup>.

[Ella es la mujer que el Señor probó. Para hacer con ella el amor según mi deseo (y mi vicio). Y llenar su barriga con mis manjares].

Se crea un estrecho vínculo entre el aspecto devorador de las relaciones sexuales y la fertilidad, un matiz que se ve reforzado con la descripción del festín de la boda de ambos:

ויעש עפר משתה גדול [...] ויאמר לאשר על ביתו בשמחה ובששון. הרוג בקר ושחוט הצאן<sup>487</sup>.

[Organizó Efer un gran festín [...] y dijo al encargado de su casa con alegría: —Matad el vacuno y degollad los corderos—].

Según Bakhtin, «en la mentalidad popular, el banquete se asocia al triunfo, a la renovación, a la fertilidad. Ambos actos, comer y reproducirse, van de la mano, fundiéndose de manera inmejorable en el banquete nupcial»<sup>488</sup>.

Los límites entre los cuerpos se borran, conteniéndose el uno al otro, tragando y siendo tragados. Cualquier orden o jerarquía sería imposible en este estado.

Tanto Juan Ruiz como Benbenist utilizan «el carácter marginal y polivalente»<sup>489</sup> del cuerpo grotesco para difuminar los límites entre los géneros. Así comprueba Haywood que «el Arcipreste comparte un 81% de los rasgos mencionados de Alda»<sup>490</sup>. Los rasgos físicos del Arcipreste pueden caracterizarlo como femenino y mostrar falta de energía sexual<sup>491</sup>.

<sup>486</sup> Hus 2003: 154 vv. 34-35.

<sup>487</sup> Hus 2003: 175-176 vv. 284-285.

<sup>488</sup> Coira Pociña 2011: 84.

<sup>489</sup> Haywood 2002: web.

<sup>490</sup> Haywood 2002: web.

<sup>491</sup> Haywood 2002: web.

El diseño grotesco de Efer está muy marcado, lo que apoya su aspecto físico degradado. Desde la exposición de la obra se le describe en antítesis a su justa mujer Meheteval. La oposición moral y física es completamente exagerada y carnavalesca:

והאיש קשה [ורע] מעללים. אחרי שרירות לבו הולך ואין מכלים. וכל חפציו ישלים.  
אכול ושתה יאמר לך. ואחרי לא יועיל הלך. משמוע מוסר אוטם אזניו. ואין פחד יי  
לנגד עיניו. בפועל ידיו חומס נפשו<sup>492</sup>.

[Era un hombre duro y necio, que se guiaba tan solo por sus deseos sin vergüenza alguna. Hacía todo aquello que se le antojaba. Los placeres de comer y de beber. Seguía lo inútil. Cerraba sus oídos a las lecciones morales. No le temía a Dios. Con sus propias manos destruía su alma].

El retrato que lo describe como inmoral utiliza de nuevo el motivo culinario. La descripción antitética de Meheteval muestra la mujer ideal. Sin embargo, de modo típicamente carnavalesco, se mezclan las virtudes morales con sus talentos eróticos:

אשת חיל עטרת בעלה. [בטוב] לקחה מעת לעת תוכיחו. ומחלקת אמריה לרגעים  
תבחננו. אף לילות על ערס יצועיה תיסרנו. ומנחל עדניה תשקנו<sup>493</sup>.

[Mujer de valentía, la corona de su marido. Con sus buenas lecciones lo instruía de vez en cuando. Y con sus buenas palabras le enseñaba en algunos momentos. Incluso por las noches lo complacía sobre el lecho de sus sábanas. Y del río de sus manjares le daba de beber].

Las consecuencias de la conducta desatada de Efer se resuelven con la muerte de Meheteval:

ולא תוסף תת כוחה. ותמת האשה. מעצבון מעשה אשה<sup>494</sup>.

[No podía más. Se murió la mujer de tristeza por los actos de su marido].

Su deterioro físico se describe varias veces con muchas de las características típicas del cuerpo grotesco, en relación opuesta con el cuerpo femenino joven de Dinah:

<sup>492</sup> Hus 2003: 151-152 vv. 8-11.

<sup>493</sup> Hus 2003: 152 vv. 14-16.

<sup>494</sup> Hus 2003: 152 vv. 20-21.

היא ישרה בעיני מכל בנות עירי. לעשות כנף ולשאת פרי [...] ואבנה גם אנוכי ממנה. כי מה חפצי בביתי ברוב עשרי. ואנוכי הולך עירי<sup>495</sup>.

[Ella me complace más que todas las mujeres de mi ciudad. Para alzar un ala y dar fruto. Me construiré yo también a través de ella. Porque ni mi riqueza ni mi casa tienen sentido alguno sin descendencia].

Estas palabras que Efer pronuncia al pedir la mano de Dinah reflejan su vano intento de borrar las diferencias inalcanzables que existen entre su cuerpo viejo e impotente y el cuerpo fértil de Dinah.

La grotesca descripción de Dinah con respect a su futuro marido hace hincapié en la ausencia de los elementos eróticos y sus expresiones culinarias metafóricas, que ella desearía tener en un marido idóneo:

אין בו רק שבתו. לאכול ולשתות. ושיבות מכל מלאכתו. ואיך תאמר שאל יעקוב בעזרו. ויאכל חצי בשרו. ישב בדד ממקומו לא ימיש. חי ניזון בלתי מרגיש. ולא נודע אם בהמה אם איש. ומה בצע בכספו חזהבו. [ועל] חמדת נשים לא יבוא. ימין נזעכו ורוחו חובלה. ומה יתבונן על בתולה. ואיך אשא בימי עלומים. כביר מאבין ימים. האמנע מחפץ בחורי חמד למשכב דודים בימי בחורותיי. ושכבתי עם אבותיי. אבי אבי ראה גם לחולשת האיש ותולדתו. מתהלך בחוץ על משענתו. כי תם כוחו [וחילו]. ומקלו יגיד לו<sup>496</sup>.

[Él no puede hacer nada salvo comer y beber, no hace ninguna otra cosa. Cómo le diréis que el Dios de Jacob le ayuda si la mitad de su carne está carcomida. Se sienta solo sin moverse de su sitio. Solo se alimenta, sin sentir nada. Ni se sabe si es bestia o persona. De qué sirven su oro y plata si no puede gozar con las mujeres. Su derecha se estropeó y tiene mal humor. ¿Y para qué observa las vírgenes? ¿Cómo me casaré con él en mi juventud, con un hombre mayor que mi padre? Acaso impediré a los jóvenes agradables un lecho amoroso para morir en cambio. Padre mío, padre mío, mirad qué flojo está el hombre. Caminando fuera con un apoyo. Al agotarse su fuerza y potencia. Guiado por su bastón].

A continuación compone un poema:

ותשא משלה ותאמר	דינה בקרחת וגם בגבחת
נוחם לנפשה מאנה לקחת	על קיר לבבה [פשתה] מספחת
כי ראתה שיבה בדגל אהבה	כסף ולא מצאה לנפשה נחת <sup>497</sup> .
ולא יעלוז רוחה [בחמדת] אוצרות	

<sup>495</sup> Hus 2003: 154: 42-45.

<sup>496</sup> Hus 2003: 157-158 vv. 83-90.

<sup>497</sup> Hus 2003: 158 vv. 91-93.



[Rimó su poema:

Dinah se niega a consolarse con calva y joroba

Al ver las canas en la bandera del amor, le salió sarpullido en el corazón,

No se alegra con los tesoros de riqueza y no puede encontrar tranquilidad para su alma].

En la respuesta que ofrece Efer para convencer al padre de Dinah de que insista en el matrimonio, aparece la falsa imagen de su propio cuerpo. Esa descripción alude también de manera ridícula al cuerpo femenino por su relación con él:

ויען עפר ויאמר שמעתי ותרגז בטני. האם אין עזרתי בי. לעשות קטנה או גדולה אם אין [בי] כוח. להתעלס ולשמוח. כמשוש חתן על כלה. וכי יבעל בחור בתולה. לא נופל אנוכי מכל בני הנעורים. בן מאה כבן עשרים. ככוחי אז כוחי עתה לתת לנשים חילי. ולהוסיף להפליא [...] חם ליבי בקרבי מאהבת נשים. וראה בעיניך רבות בנות זקנים ממני לימים עישו דדי בתוליהן. ותהרין שתי בנות מאביהן. ולמה תדבר עוד דברך. אל תתן את פוך להחטיא את בשרך<sup>498</sup>.

[Contestó Efer y dijo: he oído y se enfadó mi estómago. ¿Acaso no tengo vigor? ¿Para hacer cosa pequeña o grande no tengo fuerza, para hacer el amor y alegrarme, como el gozo del novio con la novia y como se amanceba un muchacho con una doncella? Yo no soy menos que los jóvenes, con cien años estoy como un veinteañero. Tengo tanta fuerza ahora como en aquel entonces para dar a las mujeres mi vigor y hacer maravillas [...] mi corazón arde de amar a las mujeres. Ved con vuestros propios ojos cómo señoras mayores que yo acariciaban los senos de su virginidad y quedaron embarazadas de su padre. ¿Para qué habláis más? No permitáis que vuestra boca haga pecar a vuestra carne].

וישא משלו ויאמר

אם שב אני היום ואם זקנתי	אחרי בלותי (לעלומי) שבתי
אם כהתה עיני ונס לחי הלא	אור מלחי יעלת צבי גנבתי
שבתי כילד שעשועים בחזות	רקת צבית חן אשר אהבתי <sup>499</sup>

[Y rimó su poema:

A pesar de que ya soy canoso y viejo, he regresado a mi juventud

Aún si he perdido la vista y el gusto, robaré la luz de la mejilla de la gacela

He vuelto a ser como un tierno muchacho al observar la sien de mi gacela amada].

<sup>498</sup> Hus 2003: 167 vv. 184-190.

<sup>499</sup> Hus 2003: 168 vv. 191-194.

Efer intenta ponerse una máscara engañosa de juventud inalcanzable. El consejo del padre de Dinah de que se vista con «ropaje de juventud», que se ponga un disfraz, lo ejemplifica de la siguiente manera:

ואבי הנערה איש דל ונענה. מוכה אלוהים ומעונה. ויען כל אשר דיבר אדוני אעשה. ובצל כנפך אחסה. לאכול לשבעה ולמכסה [...] ובעוד אני מדבר על לבה. כיד אלוהי הטובה. קשוט עצמך והתייפה. וגם את הזקן תספה. ולך הסר מעליך. שמלת אלמנותיך ובגדי אבליך. ולבש בגדיך החמודות החדשות. לכסות את ערות העצמות היבשות.

כסו גוויה תהלך קודרת	וישא משלו ויאמר
טוחות בקרבם] תעמוד [בהרת]	מעטה תהילה [אן] צניף תפארת
	כן [כסתה רקה אדמדמת עלי

מכאוב [לבבך] בטוב גהה תכסנו	ויוסף עוד שאת משלו ויאמר
תדמה לצורף אשר [נשחת בידו כלי]	[ורקב עצמות] בחן מראה תחפנו
	כסף [חהב] לכסות מום יצפנו <sup>500</sup> .

[El padre de la chica era un hombre pobre. [...] Mientras la convenzo, con la buena ayuda divina, arreglaos y mejorad vuestro aspecto. Enterrad al viejo. Quitaos de encima el vestido de viudez y la ropa de luto. Y vestíos con ropa bonita para cubrir las partes de los huesos secos.

Y rimó su proverbio:

Una cobertura de gloria o gorro magnífico cubrieron el cuerpo que anda oscuro.

Así cubre el pelo rojizo sobre los riñones enfermizos.

Y rimó más versos:

Cubrid el dolor de vuestro corazón con bondad y los huesos podridos, con gracia

Parecéis un joyero al que se le estropeó un recipiente de plata y lo cubre con oro] .

En varios puntos se matiza la proximidad de Efer a la muerte<sup>501</sup>. Este proceso llega a su clímax con la descripción de su propia defunción: «y murió con contracciones como las de una mujer en parto»<sup>502</sup>. La unión carnavalesca entre muerte y fertilidad, entre el vientre femenino y la tumba (del hombre), desestabiliza por completo la virilidad del protagonista.

<sup>500</sup> Hus 2003: 155-156 vv. 57-69.

<sup>501</sup> Por ejemplo: Hus 2003: 157 v. 81-158, v. 90; 163 vv. 140-147; 179 vv. 325-329; 180 vv. 331-332.

<sup>502</sup> Hus 2003: 185 vv. 395-396.

También en el *Lba* se crea un vínculo entre lo erótico y la muerte<sup>503</sup> en algunos episodios, aunque su sentido carnavalesco se ilumina más en luz de lección moral.

La inversión de los géneros se completa en ambas obras con la adquisición de características masculinas por parte de los personajes femeninos. Aquí destacan las cuatro serranas en el *Lba*, así como la manipulación de la voz femenina en ambas obras<sup>504</sup>.

Las serranas representan el «antihéroe» de la mujer noble y deseada en la literatura de la época, su actitud rompe con todas las convenciones sociales, su aspecto físico<sup>505</sup> es la oposición total a la belleza ideal, puesto que son feas, carentes de límites y proporciones<sup>506</sup>. Son activas y asertivas, a veces incluso agresivas, muy alejadas de la pasividad esperada de la mujer. Sus relaciones con el Arcipreste se oponen al orden social completamente. Como describe Martínez:

Los [...] encuentros [con las serranas] comparten el tono de burla carnavalesca y la posición social marginal de las mujeres. En [los encuentros] el amante es la víctima, y no el cazador de los otros episodios. En cada uno queda totalmente en ridículo, resultado directo de la enfermedad del amor loco que ha motivado su viaje<sup>507</sup>.

Según Reynal, en la descripción de los rasgos físicos exagerados de Alda, el Arcipreste elige precisamente todos los miembros y las características típicas de la belleza en su cultura y las invierte completamente<sup>508</sup>:

Avía la cabeça mucha grand[e], sin guisa,  
cabellos chicos, negros, más que corneja lisa [...]   
las orejas mayores que de añal burrico,  
el su pescueço negro, ancho, velloso, chico,  
las narizes muy gordas, lenguas de çarapico<sup>509</sup>.

Así, la describe con pelo negro en lugar del pelo rubio ideal; con cuello corto y bronceado en lugar de claro y alto; una nariz gruesa en lugar de chata; orejas grandes en lugar de pequeñas, y una cabeza gigante en lugar de una proporcional, tirando a pequeña, como sería adecuado en la mujer ideal. Incluso sus pechos se describen como contradictorios al ideal de pecho pequeño. Alda

<sup>503</sup> Véase: Walker 1970: 231- 252.

<sup>504</sup> Véase en el capítulo siguiente de esta disertación.

<sup>505</sup> Sobre el cuerpo grotesco de Alda, véase: Haywood 2002.

<sup>506</sup> Reynal 1991: 114-117.

<sup>507</sup> Martínez 1992: 26.

<sup>508</sup> Reynal 1991: 116.

<sup>509</sup> Ruiz 2003: 439 vv. 1012a-1013d.

tiene pechos tan grandes que los podría atar detrás de sus hombros y estos bailarían al compás de su caminar:

Teníe por garnacho [las sus] tetas colgadas,  
Dávanle a la çinta pues que estavan dobladas,  
Ca estando senzillas darl' ién so las ijadas:  
A todo son de çítola andarién sin ser mostradas<sup>510</sup>.

A diferencia de las descripciones de las damas nobles, donde el Arcipreste cuida su intimidad y no se detiene a describir de manera explícita su físico, en el caso de Alda no duda un instante y la describe incluso exagerando y mofándose de sus pechos. Esta descripción se hace carnalesca no solo por enfocarse en las características sexuales, sino también por el modo en que se burla de Alda, asimilándola casi a un animal<sup>511</sup>.

Tanto Ruiz como Benbenist crean una tensión entre los motivos convencionales de la poesía del deseo y su significado subversivo dentro de la obra. Las situaciones de caza y los juegos de miradas comparadas con saetas<sup>512</sup> delinean relaciones de poder en las que no siempre el hombre tiene las riendas de la situación. A pesar de la primera impresión de absoluto dominio masculino en el campo lingüístico y amoroso, los personajes femeninos gozan de cierta capacidad de invertir dicho control en impotencia momentánea negándose al cortejo masculino y creando situaciones irónicas. Las convenciones literarias adquieren un doble papel: por un lado, conservan el sistema tradicional y patriarcal, presentando a los personajes femeninos mediante una mirada masculina, pero, al mismo tiempo, ofrecen cierta crítica de la sociedad judía y cristiana de su tiempo.

<sup>510</sup> Ruiz 2003: 441 es. 1019.

<sup>511</sup> Reynal 1991: 117.

<sup>512</sup> Véase el capítulo sobre el cuerpo y la mirada en este trabajo.

**Aspectos carnavalescos en relación con el cuerpo femenino en**  
***El séptimo cuaderno de Yaacov ben Elazar,***  
***La historia de Yoshfe y sus dos amadas***

*El séptimo suaderno* de Yaacov ben Elazar en su libro *Sefer meshalim*, llamado también *La historia de Yoshfe y sus dos amadas*<sup>513</sup>, lleva la inversión de roles de los sexos a su punto más álgido. El cuaderno cuenta la historia de un joven rico de la ciudad Jatsar Susa que se ve obligado a partir y llega al Cairo. En el camino, se junta con borrachos y gentes de mal vivir y se expone a un contexto frívolo y totalmente carnavalesco<sup>514</sup>, incluyendo motivos culinarios, de conducta degradada, etc.:

ויהי בלכתו/ וימצא שם אנשים רקים ופוחזים וילכו אתו  
 והאנשים נבזים ושפלים/ ומדותם קרועים בלים  
 נבלים סכלים/ סובאים חוללים ישתו יינם בנבלים  
 רצונם לאכול ולשתות/ ולחבק אשפתות  
 ויתחבר ישפה אליהם/ וילך עמהם/ ויהי כאחד מהם  
 בהתלוצצם יתלוצץ [...] .  
 ישתה וישתכר<sup>515</sup>.

[Al irse, se encontró con gente vana y frívola y se juntó con ella  
 Eran personas malvadas y degradadas, vestidas con ropa pobre y rota  
 Vagabundos tontos tragando y bebiendo su vino de botijos  
 Todo su deseo era comer y beber y abrazar basuras  
 Yoshfe se juntó con ellos y fue como uno de ellos  
 Al burlarse se burló  
 Bebió y se emborrachó].

Yoshfe se enamora de una esclava en el mercado, decide comprarla y la convierte en su mujer. Yefefiah, la nueva mujer, cuyo aspecto físico se adecúa perfectamente a su nombre en hebreo, que significa *bellísima*, se enamora de Yoshfe y goza de un amor correspondido en un lujoso palacio en otra ciudad. Desafortunadamente, la tranquilidad no tarda en desvanecerse, ya que, mientras estaba en el mercado, Yoshfe atrajo la atención de otra esclava, Yemimah. Esta decide liberarse de su esclavitud, compra un caballo, armas, casco y escudo y, vestida de un caballero, sale a encontrarlo, entra al palacio, lo secuestra del lecho nupcial<sup>516</sup> y lo lleva sobre su caballo al desierto. Al día siguiente por la mañana llega otro caballero furioso para liberar a Yoshfe. En la tormenta del combate de

<sup>513</sup> Un análisis de este cuaderno, véase: Segal 1986: 353- 363.

<sup>514</sup> Yahalom 2009: 162 vv. 30-52.

<sup>515</sup> Yahalom 2009: 162 vv. 30-37.

<sup>516</sup> Rosen 2006: 248.

los dos caballeros, se revela la identidad femenina de ambos que son nada más y nada menos que Yefefiah y Yemimah, las dos amadas que luchan por el amor de Yoshfe. Finalmente, se hacen las paces y regresan a vivir los tres juntos.

El juego genérico de hombres en papel de mujeres y viceversa era bastante común en la literatura árabe<sup>517</sup> y romance<sup>518</sup> de aquella época. No obstante, la literatura hebrea trata estos temas de modo mucho más subliminal, como analizo a lo largo de este trabajo. El travestismo<sup>519</sup>, por ejemplo, aparece solamente en cuatro obras<sup>520</sup> de menor extensión, de las cuales solamente *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* propone un caso de mujeres que se disfrazan de hombres<sup>521</sup> (y no viceversa). Por su importancia como caso único en la obra hebrea medieval, analizaré su sentido dentro del contexto social e ideológico.

En su libro *Hunting Gazelles*<sup>522</sup>, Rosen analiza el fenómeno cultural del travestismo como una indicación de una crisis categórica, es decir, de un fracaso de los límites y las definiciones claras que constituyen una sociedad. Según la teoría de Garber, citada por Rosen:

un personaje travestido funcionará siempre como una sobre determinación, como un sistema de desplazamiento de una frontera borrada a otra [...] la presencia de un personaje travestido en el texto [...] indica una crisis categórica que trascurre en otro sitio, un conflicto sin solución [...] que desestabiliza definiciones binarias y reemplaza la inquietud causada a un personaje marginal de todos modos que lo refleja en su presencia y existencia<sup>523</sup>.

En esta historia, la inversión de roles se triplica<sup>524</sup> y se expresa en el aspecto físico (las mujeres se disfrazan de caballeros), la actividad guerrera<sup>525</sup> y el estatus social (no solamente se liberan las dos esclavas, sino que se convierten en los personajes principales y dominantes de la situación). Los tres aspectos reflejan una inestabilidad en la sociedad judía, que resulta de la permisividad sexual<sup>526</sup> tanto en la Península Ibérica como en otras comunidades que estaban en contacto con la comunidad judía. Según Goitein<sup>527</sup> y Rosen<sup>528</sup>, la adquisición de

<sup>517</sup> Véase, por ejemplo, el trabajo de Kruk 1993 que propone muchos casos.

<sup>518</sup> Véase, por ejemplo: Babcock 1078; Piera 2010; Goetz 2003; Haro 1998.

<sup>519</sup> Sobre el fenómeno del travestismo véase los trabajos de Bullough: Bollough 1974; Bollough 1976; Bollough 1993.

<sup>520</sup> Véase: Rosen 2006: 234- 259.

<sup>521</sup> Sobre este fenómeno, véase: Garber 1992.

<sup>522</sup> Rosen 2006.

<sup>523</sup> Garber 1992: 16, 27,36- 37 citado por: Rosen 2006: 256- 257.

<sup>524</sup> Rosen se refiere en su capítulo solamente a los dos primeros aspectos, véase: Rosen 2006: 244.

<sup>525</sup> Referencia a las mujeres guerreras en la literatura árabe, véase: Kruk 1993.

<sup>526</sup> Véase: Assis 1988.

<sup>527</sup> Goitein 1967: vol. I, 130-147.

<sup>528</sup> Rosen 2006: 245-246.

esclavas extranjeras estaba considerada como un grave pecado por la ley judía. No obstante, los judíos de Egipto, especialmente del Cairo, adoptaron las conductas musulmanas, en las que se trataba a la esclava como una propiedad de su dueño con la que mantenía relaciones sexuales. Una reminiscencia de este fenómeno social se encuentra en esta historia, en la ubicación del mercado de esclavas en el Cairo y en el nombre de la esclava elegida: Yefefiah, que, según Goitein, era el apodo de las cautivas de guerra vendidas a la esclavitud<sup>529</sup>.

Ben Elazar aprovecha la situación en el mercado de las esclavas para invertir por completo la relación de fuerzas entre los sexos y los estatus sociales. La pequeña esclava se convierte en cazadora, y el alma de Yoshfe, el joven de alto nivel socioeconómico, en cautiva que lleva tras ella:

ויליכוהו בשוקים וברחובות/ עד שוק נערות ערבות  
 אשר עיניהן לבבו/ ועפעפיהן לבבות יגבבו  
 ויבט אל זוהר פניהן/ ואל יפי עיניהן  
 ובתוכן נערה קטנה/ ותתן בלבו רעדה מגינה  
 ויהי עד כה ועד כה ותעבור הרנה/ והנערה כצביה  
 ותטרוף לבו כלביאה/ ותנהג [נפשו] כשבויה  
 היא הולכת/ ונפשו אחריה נמשכת<sup>530</sup>.

[Lo llevaron a los mercados y a las calles hasta el mercado de las jóvenes bonitas  
 Que embellecieron sus ojos, y cuyos párpados robaban los corazones  
 Él observaba el esplendor de sus caras y la belleza de sus ojos  
 Entre ellas había una muchacha pequeña que hizo temblar a su corazón  
 Y hasta que pasó su alegría, la chica se convirtió en su gacela  
 Tragó su corazón como una leona. Y su alma se comportó como una cautiva  
 Ella camina, llevándose el alma de él tras ella].

En la Península Ibérica de la segunda mitad del siglo XIII, el tiempo de composición de esta obra, el fenómeno de relaciones con esclavas extranjeras se convirtió en una realidad bastante amplia como indican Assis<sup>531</sup>, Schirmann<sup>532</sup>, Goitein<sup>533</sup> y Grossman<sup>534</sup>, lo que provocaba un debate crítico entre los líderes religiosos. Esta ambivalencia al respecto se añadió también a la consideración de la poligamia, otro fenómeno bastante problemático, que aún era bastante

<sup>529</sup> Rosen 2006: 246.

<sup>530</sup> Yahalom 2009: 163 vv. 73-79.

<sup>531</sup> Assis 1988: 36-40.

<sup>532</sup> Schirmann 1997: 225.

<sup>533</sup> Goitein 1967: 135.

<sup>534</sup> Grossman 2001: 236-237, 239.

común<sup>535</sup> en aquella época en la Península Ibérica. Ben Elazar se refiere al contexto social utilizándolo dentro de un marco con características caballerescas para formar un juego carnalesco que ubica a las esclavas liberadas en una persecución<sup>536</sup> seguida por un duelo entre mujeres.

Las descripciones de las dos mujeres disfrazadas<sup>537</sup> de guerreros se condensan con detalles viriles de poder (la corona, por ejemplo) y combate (el caballo, la espada). Así se prepara Yemimah:

ותלבש כל לבושה/ ותשם כתר מלכות בראשה  
ותרכב סוס גבה קומה/ ותקח כלי מלחמה<sup>538</sup>

[Se vistió completamente y puso una corona sobre su cabeza  
Montando sobre un alto caballo, y cogió armas de guerra].

En las siguientes acciones, Yemimah manifiesta iniciativa y gran dominio guerrero, lo que la sitúa en una posición aventajada frente a Yoshfe, el nuevo cautivo:

ותשאל למקום ישפה ולביתו/ אשר היה עם יפהפיה רעיתו  
ותארוב עד הערב/ ותרכב סוסה ותקח בידה חרב  
ותפתח הדלת בידיה כמגנבת/ ותשב במבוא הבית מארבת  
[...]

ותמשכהו מחיק רעיתו/ ולא הקיץ משנתו  
ותאסור ידיו אל אחריו/ ותוציאהו מחדרו  
[...]

ויהי אחרי צאתם מן המדינה כהרף עין/ וייקץ כצאת ממנו היין  
ויצעק ויאמר הנה הקיצותי/ ונהייתי החליתי  
ונעצבתי/ כי גונוב גונבתי  
ואם גבור חיל הוא אשר אסרני/ ומחיק רעיתי העבירני  
נתק מוסרותי אשר קשרני/ ואם יוכל להלחם אתי והכניעני  
[...]

ותשליכהו מעל הסוס  
וילך לרגלו כאשר הולך בשבית/ ותכהו בחנית  
אזי העז פניו/ וחרק שיניו/ ולטש עיניו  
ויאמר מי אתה אשר איש כמוני תדכא/ האשר שבית בחרבך אתה מכה<sup>539</sup>.

<sup>535</sup> Rosen 2006: 247. Sobre el tema de la poligamia en la sociedad judía medieval según los manuscritos de la Genizah del Cairo, véase: Fridman 1987.

<sup>536</sup> Véase sobre el tema de la persecución en otra maqama de ben Elazar y su sentido erótico en: Rosen 2006b: 155- 172.

<sup>537</sup> Sobre el sentido erótico de la vestimenta en las relaciones entre hombres y mujeres en la literatura hebrea medieval, véase: Rosen 1997a: 81- 84.

<sup>538</sup> Yahalom 2009: 167 vv. 171-172.

<sup>539</sup> Yahalom 2009: 167- 168 vv. 173-196.



[Ella preguntó por la casa de Yoshfe, lugar donde estaba con Yefefiah, su mujer.

Esperó hasta el atardecer, cogió su caballo y, con una espada en su mano,

abrió la puerta como si fuese un ladrón y se sentó en la entrada

[...]

Lo llevó del seno de su mujer sin despertarlo,

le ató las manos a la espalda y lo sacó de la habitación.

[...]

Al salir de la ciudad rápidamente, (Yoshfe) se despertó cuando se le pasó el efecto del vino

Y gritó: me desperté y me puse enfermo

Y triste al ver que me habían capturado.

Si es un héroe valiente el que me haya atado y llevado del seno de mi mujer,

Que me desate para ver si podría luchar conmigo y vencerme

[...]

(Yemimah) lo tiró del caballo

Y fue caminando como un cautivo. Ella le golpeó con la lanza.

Entonces se enfadó e hizo muecas con sus dientes, mirándolo fijamente

Y preguntó: ¿quién sois para entristecer a un hombre como yo?

¿Para pegar a quien capturasteis con vuestra espada?].

El tema de mujeres guerreras valientes era bien conocido tanto en la literatura árabe<sup>540</sup> como en la española<sup>541</sup> y francesa<sup>542</sup> de la época medieval<sup>543</sup>. En las tres se manifiesta un placer erótico del público masculino por este fenómeno<sup>544</sup>. A pesar de que no se puede afirmar ninguna influencia directa de estos textos sobre el autor, se puede suponer que comparten el mismo ambiente cultural y literario<sup>545</sup> y las corrientes que latían en aquella época. En *El séptimo cuaderno* de ben Elazar, la descripción del duelo es bastante cómica y sensual. Se nota el reflejo de la problemática sociorreligiosa en un texto ligero con un propósito estético:

והנה אחד פרש מתגעש ורועש/ וכים נגרש  
והוא כאריה מגוריו שכל שכל/ לא ישוב מפני כל/ וסוס יגמא ארץ ויאכלנה אכול  
וירא וידאה/ ויעלה ויגאה  
ירון כנחל שוטף/ ובכלי מלחמה מתעטף  
ובחניתו להבת/ כאש צרבת  
יחרוק שיניו ולהבות אש מהם ישוטטו/ כידודי אש יתמלטו

<sup>540</sup> Véase: Kruk 1993.

<sup>541</sup> Conocidas como «las bellatrix» en la literatura medieval española.

<sup>542</sup> Véase: Solterer 1991: 522- 547.

<sup>543</sup> Sobre el motivo de la carrera femenina persecutora en el amor medieval, véase: Thiébaux 1974.

<sup>544</sup> Rosen 2006: 252-253.

<sup>545</sup> Véase sobre este tema en la introducción al trabajo.

וירד מראש ההר וירץ כברק/ וסוסו מתחתיו כחץ הורק  
 על ישפה וימימה/ וינח עליה כאשר יפול טל על האדמה  
 והנה היא יפהפיה אהובתו/ ולא הכירה מרוב חרדתו  
 [...]

ותקם ימימה אליה בחניתה ותשב אליה יפהפיה/ ותרץ לקראתה כצביה  
 ותהי בינותם מלחמה גדולה/ זאת יורדת זאת עולה  
 זאת צורחת זאת צווחת/ זאת רודפת זאת בורחת  
 זאת בכליה מתהפכת/ זאת חנית על חברתה מושכת  
 זאת מימנית/ זאת משמאלית  
 זאת מחרפת/ זאת מגדפת  
 ובכל זאת חשבן ישפה אנשים/ והנן נשים  
 ויעל בינותן האבק/ ובפניהן העפר דבק  
 עד מרוב עפרן/ חשך משחור תאורן  
 עד אשר לא נראו/ ולמצוא זה לזה נלאו  
 ותצאן שתיהן מהמערכה/ זאת חניתה לארץ משכה<sup>546</sup>.

[ Un caballero va corriendo tormentoso como el mar  
 Como un león que perdió sus cachorros  
 No tornará y su caballo correrá toda la tierra  
 Él miraba, cabalgaba y cada vez se enfurecía más  
 Corre como un río fluido y se envuelve con sus armas  
 Su lanza arde como una llama de fuego  
 Sus dientes hacen muecas y salen llamas y chispas de fuego  
 Bajando de la cima de la montaña, corriendo como un rayo, y su caballo  
 Se lanzó como una flecha sobre Yoshfe y Yemimah, y cayó sobre ella  
 como el rocío que cae sobre la tierra  
 [...]  
 Salió Yemimah con su lanza en contra de Yefefiah, que fue corriendo  
 hacia ella  
 Y hubo una gran lidia entre ellas. Una baja y otra sube  
 Una grita y la otra chilla, una persigue y la otra huye  
 Una se revuelve entre sus armas y la otra alza su lanza sobre su amiga  
 Esta por la derecha y la otra por la izquierda  
 Una jura y la otra insulta  
 Y con todo aquello, Yoshfe pensaba que eran hombres, más eran  
 mujeres  
 Se levantaba el polvo y se les pegó a la cara  
 Hasta que de tanta negrura no se podían ver ni encontrarse  
 Y salieron ambas del combate tirando a la tierra sus lanzas].

La escena lleva al extremo los diferentes elementos carnavalescos: la máscara o disfraz, el lenguaje vulgar, el contacto violento entre los cuerpos y las

<sup>546</sup> Yahalom 2009: 169 vv. 208-228.

caracterizaciones del cuerpo grotesco. El resultado final crea un efecto cómico y de deleite a la vez que le hace un guiño al orden social de la época.

## Resumen

El diseño carnavalesco del mundo de las obras permite a los narradores desestructurar el orden social vigente para volver a afirmarlo, atribuyendo un papel importante a varios elementos principales: el cuerpo grotesco, la presencia de lo culinario y sexual y la parodia de instituciones sociales como el matrimonio. Se puede analizar este diseño del cuerpo femenino en las obras en la perspectiva del Modelo del Jazz, en el siguiente modo:

*Repetición:* todas las obras se abren repitiendo el orden social regente- la sumisión del cuerpo femenino al orden patriarcal.

*Inversión:* los diferentes motivos carnavalescos presentan una situación totalmente inversa a la situación inicial, borrando los límites físicos y morales entre los cuerpos masculinos y femeninos.

*Detención:* las situaciones carnavalescas se dilatan antes de llegar al desenlace, que vuelve al orden patriarcal. Esa dilatación matiza el sentido irónico y paródico del cuerpo grotesco: el masculino y el femenino. Esos sentidos aluden a la crítica social, que emerge entrelíneas antes de reafirmar el mundo existente.

Los modelos carnavalescos les sirven a los autores para crear ejemplos moralmente negativos, cuyo fracaso conduce a la elección del camino correcto. Sin embargo, la reafirmación del orden social no suprime los ecos de las voces femeninas subversivas y paródicas aún tras el restablecimiento de la hegemonía patriarcal.



## **CAPÍTULO 4**

### **EL CUERPO QUE HABLA: EL DISCURSO FEMENINO, *BODYTALK* Y LA NARRACIÓN COMO MODIFICADORES DE LA REALIDAD INTRA Y EXTRATEXTUAL**



## CAPÍTULO 4

### EL CUERPO QUE HABLA: EL DISCURSO<sup>547</sup> FEMENINO, *BODYTALK* Y LA NARRACIÓN COMO MODIFICADORES DE LA REALIDAD INTRA Y EXTRATEXTUAL

#### La voz del cuerpo femenino en la lírica hebrea y romance

A diferencia de la literatura escrita en romance, en la que se conocen mujeres poetisas de gran calidad e importancia, en la literatura hebrea medieval se encuentran solamente dos casos de obras compuestas por mujeres, es decir, de una voz femenina verdadera y directa. Una de estas obras es un poema atribuido a Casmuna, la hija de Samuel ha-Naguid; la segunda obra fue compuesta por la mujer de Dunash ben Labrat<sup>548</sup>. Esta última, aunque escrita a finales del siglo X y, por lo tanto, anterior cronológicamente hablando a la primera obra mencionada, describe la añoranza femenina causada por la partida del marido:

הַזְכוּר יַעֲלֵת הַחַן וְדִידָה  
בְּיוֹם פִּירֹד וּבְזִרְוָעָה יְחִידָה  
וְשֵׁם חֹתֶם יְמִינוֹ עַל שְׁמָאלָהּ  
וּבְזִרְוָעוֹ הִלָּא שְׁמָה צְמִידָה

בְּיוֹם לִקְחָהּ לְזִכְרוֹן רִדִּידוֹ  
וְהוּא לִקַּח לְזִכְרוֹן רִדִּידָה—  
הִישָׁאֵר בְּכָל אֶרֶץ סַפְרָד  
וְלוֹ לִקַּח חֲצִי מִלְכוּת נְגִידָה?

<sup>547</sup> Sobre el discurso latente, véase: Even 1968: 140- 152.

<sup>548</sup> Sobre la mujer de Dunash no se conoce ningún dato salvo que estuvo casada con él. Dunash ben Labrat nació en Fez (Marruecos) y de allí llegó a Córdoba. Poeta y lingüista de gran importancia, fue el primero en adaptar el sistema de verso cuantitativo de la poesía árabe a la lengua hebrea y a su poesía. Murió alrededor del año 990. Sobre el poeta, su vida y obra, véase: Fleischer 1984: 189- 202; Drory 1988: 483- 499; Fructmann 1982: 3- 8; Tobi 2014: 15- 43.



[¿Acaso se acuerda el amado de su gacela de gracia  
En el día de la despedida llevando en su brazo a su hijo único?  
Él le puso un anillo en la mano izquierda  
Y ella le colocó a él un brazalete en el brazo

Ella llevó su paño como recuerdo  
Y él, el de ella  
¿Acaso permanecerá como su príncipe en toda la tierra de España  
Incluso si conquista la mitad de un reinado?].

El poema describe la ausencia masculina desde un punto de vista femenino sensual y físico. La mujer, amada y madre, abre el poema preguntándose si su marido la amará aún tras partir a tierras lejanas, hecho que le hace cuestionarse también sus propios sentimientos. El amor y la ausencia descritos son mutuos, matizados por la repetición de frases y formas sintácticas para ambos géneros. Tanto la pregunta inicial como el final del poema se construyen con una sintaxis atípica del hebreo, pues separa el verbo del sujeto, colocando este último al final de la frase. Esta fórmula resalta la acción y suspende la revelación del sujeto y la resolución de la frase. La ausencia descrita resuena a lo largo del poema gracias a la sensación originada por este efecto formal, creando, en consecuencia, un vínculo entre la voz femenina, el cuerpo y la ausencia. Se trata de una unión que supuso un pilar central en las corrientes feministas de crítica literaria, según Burns:

I take as a point of departure [...] Luce Irigaray's double contention that:

1. The woman's body —figured as absence, silence, and nonrepresentability in the phallogentric discourse of Western metaphysics— provides the ground-work for the construction of male subjectivity;
2. The female body, as the site of patriarchy's construction of the feminine, also constitutes a locus of possible revision. I am interested in the second term of Irigaray's doubled critique of Western metaphysics because of its clear political implications. There the female body, as the direct empirical referent for all that has been theorized about femininity, can also become a place from which to dismantle the male imaginary and begin constructing a speaking female subject on different terms<sup>549</sup>.

Como indican Burns e Irigaray, la imaginación que diseña y formula el cuerpo femenino y su discurso en la mayor parte de la obra literaria medieval es masculina, por lo que habría que recordar este parámetro sociocultural en el

<sup>549</sup> Burns 1993: 4.

análisis de las obras. Le Goff, por ejemplo, otorga gran importancia a la imaginación en cualquier campo de la actividad humana psicológica, social y comunicativa. Opina que la vida humana depende tanto de las imágenes como de las realidades palpables<sup>550</sup>: «The imagination nourishes man and causes him to act. It is a collective, social, and historical phenomenon»<sup>551</sup>. La relación entre cuerpo, habla y ausencia en el contexto femenino se vuelve complicada.

Partiendo de esta premisa, la crítica feminista entendió durante dos décadas aproximadamente el lugar del discurso como un sitio de inversión completa, de otredad absoluta con respecto a lo masculino patriarcal:

Subjectivity having been denied her (the woman) in the specular logic of Western philosophical thought that constructs man as *homo loquens* and woman as the objectified «other» of his discourse,[...] (she) becomes, in Irigaray's terms, the necessary ground for, the complementary support for, a subjectivity that excludes her. Or does she?<sup>552</sup>.

Este modelo de pensamiento feminista no deja de ser binario, ya que marca el sitio de la mujer a sus propios ojos como un objeto escrutado por un sujeto más autoritario<sup>553</sup> y funciona bajo las categorías dominantes en el discurso genérico de sujeto/objeto, *voyeur*/objeto de mirada, masculino/femenino, habla/silencio<sup>554</sup>. Incluso la crítica que intentaba proponer una alternativa se sirvió de este modelo, aunque de manera inversa, como manifiesta Burns en el siguiente análisis del habla corporal de Philomena:

Women's voice that underwrites the stereotypical privileging of male speech with its corollary imposition of female silence: Philomena locates her identity in a body that ostensibly does not need speech as she underwrites a female identity that exists as corporeality alone. In the second instance, where the woman's voice refuses to adopt the binary logic that pits subject against subject, it is also the female anatomy, though in a very different way, that allows us to hear a non stereotypical voice behind Philomena's question. It is because we as readers know Philomena to be a female character that we can reread her question as an interrogation of the power dynamic in male/female relations. The very female body that would traditionally incite a standardized gender-determined interpretation of Philomena's feminine voice can also provoke us to hear in that voice a forceful alternative response. If the known context of medieval love lyric and romance convention suggests

<sup>550</sup> Le Goff 1992: 5.

<sup>551</sup> Le Goff 1992: 5.

<sup>552</sup> Burns 1993: 2.

<sup>553</sup> Burns 1993: 1.

<sup>554</sup> Burns 1993: 3.

that we understand Philomena's question as the capitulation of a powerless beauty, those conventions do not determine all the rhetorical possibilities that might be included in such a question. There are others<sup>555</sup>.

Sin embargo, el poema de la mujer de Dunash ben Labrat, como las otras obras que analizaré a continuación, muestra una aproximación más compleja que rompe el hermetismo de este modelo, proponiendo un sentido diferente al habla del cuerpo femenino en el mundo medieval que va más allá de la equivalencia binaria de sumisión/rotura del orden patriarcal. De hecho, el diseño de la voz femenina mediante su corporalidad crea un desplazamiento del «escenario» de la obra, como describe Burns en su análisis de la historia de Philomena: «This medieval heroine seems then to define herself as occupying the space that Luce Irigaray has designated as "off stage, outside representation, out of play (outside the game), beyond subjectivity and identity" <sup>556</sup>»<sup>557</sup>.

Intentaré analizar los componentes simbólicos e ideológicos que pertenecen al mundo «imaginario» de las obras como constituyentes de su realidad, utilizando la práctica de lectura que propone Teresa de Lauretis:

Developing a reading practice that will define the terms of another perspective on women's bodies and voices, offering one version of what Teresa de Lauretis has called a view from «elsewhere». For her, «*elsewhere* is not some mythic distant past or some utopian future history: it is the elsewhere of discourse here and now, the blind spots, or the space- off, of its representations»<sup>558</sup>. Although de Lauretis thinks of this «other place» as standing «outside the heterosexual social contract»<sup>559</sup>, her definition of «elsewhere» can also prove useful, I think, in developing a strategy of reading «for the female» within the dominant discourse of heterosexual texts. De Lauretis' «elsewhere» is constituted by «spaces in the margins of hegemonic discourses, social spaces carved in the interstices of institutions and in the chinks and cracks of the power - knowledge apparati». And «it is there», she claims, «that the terms of a different construction of gender can be posed»<sup>560</sup>»<sup>561</sup>.

<sup>555</sup> Burns 1993: 3.

<sup>556</sup> Irigaray 1985: 21, citado por Burns 1993: 1.

<sup>557</sup> Burns 1993: 1.

<sup>558</sup> Lauretis 1987: 26.

<sup>559</sup> Lauretis 1987: 18.

<sup>560</sup> Lauretis 1987: 26.

<sup>561</sup> Burns 1993: 6.

Lauretis sugiere una lectura orientada hacia el descubrimiento de los espacios marginados y marginales que desestabilizan las relaciones de poder. De nuevo, se trata de una lectura con cierta carga social y política. A pesar del intento de mantenerme fuera del discurso de «estudios de género», me gustaría adoptar esta herramienta dialogante, propuesta por Lauretis, de observación de las relaciones que se forman entre «los espacios en los márgenes de los discursos hegemónicos» y estos mismos discursos.

Según Bakhtin, una *relación dialogante* es una relación entre dos (o más) discursos, esto es, una referencia semántica formada por un autor que expresa su posición<sup>562</sup>. En ese sentido, cada expresión tiene su creador de modo independiente al autor de la obra:

Logical and semantically referential relationships, in order to become dialogic, must be embodied, that is, they must enter another sphere of existence: they must become *discourse*, that is, an utterance, and receive, an *author*, that is, a creator of the given utterance whose position it expresses.

Every utterance in this sense has its author, whom we hear in the very utterance as its creator. Of the real author, as he exists outside the utterance, we can know absolutely nothing at all. And the forms of this real authorship can be very diverse. A given work can be the product of a collective effort, it can be created by the successive efforts of generations, and so forth- but in all cases we hear in it a unified creative will, a definite position, to which it is possible to react dialogically. A dialogic reaction personifies every utterance to which it responds.

Dialogic relationships are possible not only among whole (relatively whole) utterances; a dialogic approach is possible toward any signifying part of an utterance, even toward an individual word, if that word is perceived not as the impersonal word of language but as a sign of someone else's semantic position, as the representative of another person's utterance; that is, if we hear in it someone else's voice. Thus dialogic relationships can permeate inside the utterance, even inside the individual word, as long as two voices collide within it dialogically<sup>563</sup>.

Discourse in them has a twofold direction – it is directed both toward the referential objet of speech as in ordinary discourse, and toward *another's discourse*, toward *someone else's speech*<sup>564</sup>.

La expresión dialogante contiene, pues, alguna posición implícita o explícita en relación con su entorno, es decir, en cada discurso dialogante se

<sup>562</sup> Bakhtin 1987: 184.

<sup>563</sup> Bakhtin 1987: 184.

<sup>564</sup> Bakhtin 1987: 185.

pueden encontrar elementos que reaccionan con el contexto intratextual y, a veces, también con el extratextual. Esa reacción normalmente responde a elementos que se hallan en otros discursos y se basa en la diferencia entre ambos. Como precisa Holquist:

The mutuality of differences makes dialogue Bakhtin's master concept, for it is present in exchanges at all levels- between words in language, people in society, organisms in ecosystems, and even between processes in the natural world. What keeps so comprehensive a view from being reductive is its simultaneous recognition that dialogue is carried on at each level *by different means*. One of these means is natural language, other are analogous to the way natural language works. Although it is the most powerful, natural language is only one of several ways that dialogic relations manifest themselves in the larger dialogue that is the event of existence<sup>565</sup>.

Se pueden aplicar esas herramientas analíticas al discurso de los personajes femeninos en obras líricas tempranas y tardías; de prosa rimada, como el *Lba*, *Melitsat Efer veDinah*, *La historia de Sahar y Kimah*, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas*, *La historia de Flores y Blancaflor*, y de cuentística, como el *Lem*<sup>566</sup> y *MS*.

Las relaciones entre cuerpo y voz<sup>567</sup>, presencia y ausencia, habla y silencio en la lírica escrita en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media constituyen un *mare magnum* que excede los límites de este trabajo, por lo que he optado por mencionar tan solo un caso, el de las *jarchas*<sup>568</sup> dentro de las *moaxajas* hispanohebreas, y esto por tres motivos principales: el primero de ellos, por su esencia como mestizaje literario y cultural; el segundo, por ser el único caso en la lírica hispanohebra medieval de discurso femenino directo y, el último, por el interesante mecanismo que se construye entre el cuerpo de la *moaxaja*, normalmente narrada por un hablante masculino, y la *jarcha*, que se enuncia como el discurso directo de una mujer. Las relaciones dialogantes entre ambas entidades crean reflejos mutuos en el habla de ambos sexos.

Normalmente, la *jarcha* está escrita en árabe o romance aljamiado en hebreo, en un lenguaje coloquial cuyo uso refleja la imagen de las mujeres locales. Esta imagen se ubica siempre en un lugar y espacio concretos<sup>569</sup>. La contradicción entre el cuerpo del poema, cuyo lenguaje figurativo elevado describe una situación atemporal, y la *jarcha*, que se ubicaba dentro de una

<sup>565</sup> Holquist 2002: 41.

<sup>566</sup> Con respecto a este tema sería interesante leer el *Lem* y *MS* en relación con *Las mil y una noches*. Véase: Sadan 2003.

<sup>567</sup> Me basaré en la propuesta de Burns en: Burns 1993. Construyo mi argumento en diálogo con Butler 1997.

<sup>568</sup> Es interesante en este contexto la investigación de Frenk sobre las *jarchas*. Véase: Frenk 1975.

<sup>569</sup> Yahalom 1993: 157.

situación concreta, crea la necesidad de una unidad de enlace<sup>570</sup>. También precisa de un nexo entre el contenido variado del cuerpo del poema, normalmente dedicado al pensamiento, la alabanza o el luto, y la *jarcha*; dicho enlace forma una unidad erótica que se encuentra justo en la estrofa anterior a la *jarcha*. Este paso lleva consigo, en muchas ocasiones, un cambio de los personajes y hablantes:

- a. un hablante y receptor masculino en la unidad de alabanza;
- b. un amante y una amada en la unidad de cierre;
- c. la amada se transforma en hablante en la *jarcha*<sup>571</sup>.

Uno de los ejemplos más hermosos y que mejor ilustra el enlace entre el poema y su *jarcha* se encuentra en la *moaxaja* anónima *Gacela roja*<sup>572</sup>:

יעלה אדומה / ממקור בנות מושי  
ממרור ומרי / נבראה ומקושי  
אחשה ואשחה / מבכי עלי עצבי  
הלחי, ואשחה / לאשר תשלח בי  
מחלה, ומדחה / לה ופח ליד לבי  
[ שי  
[ שי

נמצאה - בבקשי / לה - כעש בשמים  
רחקה, ויקשי / פרשה בעינים  
קרבו - ונפשי / תוך יקוד ותוך מים  
שלחה, וכמה / תחבוש עלי ראשי  
סוף, ובעבורי / צור מחוללה תשי

מהרי, נסיכה / אל שאר בשרכי  
ועשי ארוכה / לחבוש כאבי, כי  
נאנש, ואיכה / ארדה למעניכי  
אל שאול, ולמה / תשקטי ותחרישי?  
מלטי בשרי / משאול, והחיש!

נערה נדיבה / מעטי במעללי,  
כי זמן תשובה / בא, ותהמי עלי  
על שביל נתיבה / יום תדברי אלי  
לך בשוב נשמה / תרגזי, בעת מושי  
נהגי בקרי / תזכרי ותבושי

החרדה בנודי / כי נדוד מבעתה  
ותכס לסודי / מצבי במטפחתה  
עומדה ובעדי / דיברה ליולדתה:  
פי פריו מאמה / מי אהוב יא באשי

<sup>570</sup> Véase sobre este tema: Abu Shalash 2011; Rosen 1973; Rosen 1977; Rosen 1978; Rosen 1988; Yahalom 1991.

<sup>571</sup> Rosen 1997: 104. La traducción es mía.

<sup>572</sup> Schirmann 1995: poema 197.

כור תבול לפגורי / ליתאן ליתנון לו אמאשי

[La gacela roja,/ procedente de las hijas de las estrellas,  
Fue creada de la amargura, la rebeldía y la dificultad  
Me callaré y postraré/ con tristeza y lágrimas  
En las mejillas/ y caeré ante la enfermedad  
El agobio y el apuro

[ shi]  
[ shi]

Al buscarla, la encontré,/ como un lucero en el cielo  
Se alejaba e insistí/ buscándola con la mirada  
Y cuando se acercó, mi alma/ ardía en fuego y se empapaba en agua,  
(Le pedí) Que pusiera una venda / que trajera cura  
A mi sufrimiento / y que quebrase la roca (de su corazón)

Apresuraos, princesa, / venid a vuestro pariente  
Y preparad una venda / para aliviar mi dolor, porque  
Es tremendo. / ¿Cómo bajaré por vos al infierno?  
¿Por qué guardáis silencio?  
Salvad mi cuerpo / del infierno, ¡apresuraos!

Generosa doncella, / empequeñeced mis hazañas,  
Pues ha llegado mi tiempo / de expiación; venid hacia mí,  
Seguid mi sendero, / el día que me habléis  
Os enojaréis con vuestra propia alma, / al acordaros de cuánto tiempo  
me mantuvo alejado  
De vuestro comportamiento/ os acordaréis y avergonzaréis

Acaso temerá mi partida / pues estas la perturban  
Y cubrirá mi secreto, / mi estado con su pañuelo.  
Estando de pie / hablaba con su madre:  
¿Qué he de hacer, madre? / Mi amado ya se va  
Mi corazón desea ir tras él, si no fuera por amarlo tanto.

El poema se abre de manera convencional, con la voz enunciativa masculina que se dirige, en segunda persona, a su amada cruel, que evita sus cortejos (vv. 1-5). Esta conducta afecta sobremanera al hombre, que suplica a su «princesa» que sane las heridas producidas por el amor (vv.13-15).

Tras ver en el descenso a los infiernos como la única salvación posible a su tortura (vv. 16-17), de repente se origina un cambio en su actitud hacia la amada, llamándola «joven generosa». Este nuevo tono exige una reacción similar por parte de ella, creándose así un paralelismo sutil entre ambos. La última estrofa antes de la *jarcha* se dedica por completo a la descripción de la amada, en tercera

persona, dirigiéndose a un personaje desconocido. Ahí, se hace alusión a la inseguridad que despertó la desaparición del amante (vv. 23- 25), reflejada en las palabras de la *jarcha* (vv. 26-27), que son: «¿Qué he de hacer, madre? Mi amado ya se va / mi corazón desea ir tras él, si no lo amara tanto»<sup>573</sup>.

La última estrofa antes de la *jarcha* crea un eco, un reflejo de la añoranza masculina en voz femenina que sufre por la ausencia de él. La transformación de papeles en el juego entre el deseo del cuerpo y su ausencia se hace posible gracias a la transformación de la voz entre la parte principal de la *moaxaja* y su *jarcha*.

En otras *moaxajas* se ve cómo la repetición del *madrij* (el *refrain* o estribillo que abre el poema) enriquece las relaciones entre ambos géneros mediante el componente estructural. En una *moaxaja* de Yehudah Halevi, por ejemplo, Rosen muestra<sup>574</sup> cómo se crea un efecto de suplicio cuando el personaje femenino repite el *madrij* («ven mi amado, ven a casa de hija de patronos / haremos el amor»)<sup>575</sup> detrás de cada estrofa correspondiente al enunciador masculino. En otros casos, la repetición del *madrij* y el cambio de género del hablante en el resto del poema crean unas relaciones dialécticas interesantes.

En las *moaxajas* se dan relaciones complejas entre la voz masculina erudita y la voz femenina popular, utilizando ambas como convenciones literarias. De hecho, a pesar de que la voz femenina se caracteriza normalmente por ser sencilla, directa y emotiva, realmente se trata de una voz dentro de otro marco compuesto por hombres. Por ello habría que analizar su significado en varios niveles, tomando conciencia no solo del grado de sinceridad y sensualidad en su expresión directa, sino también de su unidad literaria<sup>576</sup>.

Otro aspecto importante conecta la sensualidad de las *jarchas* con el marco de su interpretación. Según Klinck, estas últimas estrofas permiten a las jóvenes cantantes crear un vínculo entre la *moaxaja*, cuyo hablante era masculino, y la propia presencia física femenina de la cantante, deleitando de este modo al público masculino. En este contexto cultural se notaban las influencias recíprocas que se daban en las tres culturas de la España medieval<sup>577</sup>.

La importancia de la actitud masculina frente a la voz femenina jugaba un papel dominante en la creación de las *jarchas* y de las cantigas, otro género de lírica que mencionaré brevemente. En las *moaxajas*, la voz femenina se integró dentro de un sistema estético, literario y social que le permitió alguna que otra posición subversiva, sexual y pública en la lírica judeoespañola.

A pesar del extravío del enfoque principal de la tesis, no puedo dejar de mencionar brevemente las cantigas, en las que la voz femenina podía expresarse de una manera muy definida por los límites socioculturales. En esa lírica, los

<sup>573</sup> Ídem.

<sup>574</sup> Rosen 1973: 147-148.

<sup>575</sup> Rosen 1973: 147.

<sup>576</sup> Klinck 2002: 4-5.

<sup>577</sup> Klinck 2002: 5.



hombres relegaron la poesía femenina a un lugar privado, que se distingue de lo público. Aunque las mujeres cantaban durante los acontecimientos sociales, siempre lo hacían sobre temas privados o íntimos, sobre sentimientos, amores, envidias y alegrías. La única excepción serían las mujeres que, a pesar de las convenciones sociales, tuvieron la libertad de expresarse en sus canciones<sup>578</sup>. Es posible apreciar las notables diferencias de la imagen femenina según la función social de la canción, por ejemplo: nanas, canciones de luto, cantares de boda, etc.<sup>579</sup> Por todo ello, se puede afirmar que las cantigas formaban un espacio de discurso femenino directo, pero moderada social y culturalmente.

<sup>578</sup> Cohen 2002: 68-69.

<sup>579</sup> Cohen 1995: 183.

### **El discurso femenino: Sexo y poder en *Mlitsat Efer veDinah* y *Lba***

La tensión entre la posición social de la mujer y su discurso dentro del texto aparece también en *Melitsat Efer veDinah* y en el *Lba*<sup>580</sup>. Ambos textos juegan con la diferencia entre la imagen esperada de un cuerpo femenino silenciado y la voz afilada y erudita de la mujer dentro de un discurso amoroso y sensual<sup>581</sup>. En el contexto literario y cultural de las obras solía haber una división genérica, de modo que normalmente las mujeres cuyo aspecto principal era el de cuerpo deseado (como, por ejemplo, la poesía andalusí del deseo o la poesía del vino) quedaban silenciadas, transformadas en objetos de una descripción masculina<sup>582</sup>. En el lado opuesto se encontraban las mujeres eruditas, como la *Doncella Teodor*, donde el habla culto, de contenido moral y religioso, se convertía en un enfoque principal.

Ruiz y Benbenist crean una tensión mediante la forma y el contenido del discurso femenino producida por la diferencia entre lo enunciado y las expectativas de sus receptores, tanto en el mundo intratextual como en su contexto social externo. Como escribe Miaja, «la presencia de la voz es anunciada dentro del texto y va dirigida a una comunidad que se identifica con el código propuesto y es capaz, por ende, de interpretarlo»<sup>583</sup>. Precisamente debido a esta razón, los numerosos ejemplos de discurso femenino y su caracterización como erudita dentro de una cultura en la que el silencio de la mujer era considerado como una virtud pueden ser observados como posible instancia de crítica subversiva. Rosen ofrece leer estas expresiones «ilegítimas» del «otro» dentro del discurso dominante como lugares posibles de oposición o crítica femenina dentro del texto<sup>584</sup>.

Dinah y las mujeres del Arcipreste consiguen influir sobre el hilo principal de los sucesos, expresando su objeción principal al deseo del protagonista varón. En ambas obras, se atribuye un poder descriptivo a la voz femenina que alude a su objeto masculino como afeminado e impotente<sup>585</sup>. «Así, la descripción se convierte en una herramienta de dominio, sirviendo al descriptor [...] permitiendo algún tipo de posesión»<sup>586</sup>.

La importante función del discurso de los únicos dos personajes femeninos en *Melitsat Efer veDinah* se nota ya en su intervención, donde se muestra su gran habilidad al respecto. Así cuenta el narrador sobre Meheteval:

<sup>580</sup> Sobre el habla en el *Lba*, véase: Miaja 2010: 523- 537.

<sup>581</sup> Referencia a la voz femenina en este contexto, véase en: Frenk 2006.

<sup>582</sup> Véase: Rosen 2006: 48-88.

<sup>583</sup> Miaja 2010: 525.

<sup>584</sup> Rosen 2006: 46.

<sup>585</sup> Como se ha visto en el capítulo anterior sobre la mujer y el carnaval.

<sup>586</sup> Rosen 2006: 184.

מכבדת את יי מהונה. ותורת חסד על לשונה<sup>587</sup>.

[Respeto a Dios con sus bienes y adopta amabilidad en su lenguaje].

La mujer justa destaca en sus virtudes orales y en su conducta religiosa gracias a la alusión bíblica a *Proverbios* 31:26, que describe la mujer idónea con las mismas palabras:

פיה פתחה בחכמה, ותורת חסד על לשונה<sup>588</sup>.

Habla con sabiduría y adopta amabilidad en su lenguaje.

Su capacidad para expresarse crea un paralelismo inverso con Dinah, cuya descripción también matiza sus virtudes de expresión. Aquí, el discurso femenino se vincula con su presencia sensual y corporal. Benbenist la describe:

בעלת חן ונעימה. בחרבות לשונה כל הנמצא ידקר<sup>589</sup>.

[Graciosa y placentera, con las espadas de su lengua a quienquiera que esté cerca apuñalará].

Esta vez, el autor utiliza una metáfora extraída de la poesía del deseo<sup>590</sup> («las espadas de su lengua») para enfatizar su aspecto placentero. De modo parecido a la descripción de Meheteval, también aquí se engarza una alusión bíblica de *Isaías* 13:15, del campo bélico:

כל הנמצא ידקר וכל הנספה יפול בחרב.

Todo el que sea hallado será acribillado, y todo aquel que fuere cogido caerá a espada<sup>591</sup>.

La metáfora guerrera extraída de la poesía del deseo andalusí cambia su sentido a continuación, cuando Dinah aprovecha su afilada lengua para proferir un discurso lleno de desdén y reproches. Este discurso se opone al contexto tradicional en contenido y matiza la imposibilidad de progresar en la relación con Efer debido a su impotencia sexual. Así canta antes de su matrimonio:

דינה לנפשה מחנק בחרה                      תצעק במר שיחה וכה אמרה

<sup>587</sup> Hus 2003: 152 vv. 12-13.

<sup>588</sup> Hus 2003: 152 vv. 18- 19.

<sup>589</sup> Hus 2003: 153 vv. 24-25.

<sup>590</sup> Hus 2003: 153.

<sup>591</sup> Todas las citas bíblicas en castellano son de Cantera Burgos e Iglesias 2000.

איזה מתי [בין חושבים כי] האמת	לא [נעלמה] מהם ולא נסתרה
איזה מדמים כי פעולת תולדות	כל היצורים לא לשווא חוברה
לו יחזו עפרה לעפר ניתנה	לא כיחשו בה כי לריק נוצרה <sup>592</sup> .

[Dinah eligió el ahogo para su alma, con amargura gritó y así dijo:  
¿Dónde están aquellos sabios que piensan que la verdad no desapareció  
ni se escondió de ellos?  
¿Dónde están los que imaginan que el nacimiento de todas las criaturas  
no existe en vano?  
Si hubieran visto cómo la gacela fue dada a Efer no habrían negado que  
fue creada sin sentido].

Benbenist elige dibujar la voz femenina como una voz erudita, poniendo en su boca herramientas poéticas que en aquellos tiempos eran alabadas generalmente por los poetas masculinos por su alto valor estético. Por ejemplo, aquí abre ella su poema con la alusión bíblica de *Job* 7:15<sup>593</sup>:

וּתְבַחַר מִחֶנֶק נֶפֶשִׁי מֵוֹת מַעֲצָמוֹתִי

[Y mi alma preferiría la estrangulación, la muerte más bien que mis huesos.]

Luego, acaba el poema con la aliteración formada por «*ofrah*» («gacela» en hebreo) y Efer. Dinah juega no solamente con la aliteración existente, sino también con la contradicción irónica<sup>594</sup> entre el contexto literario de la poesía del deseo, en la que el nombre de gacela aparece muchas veces para describir a la amada, y el contexto actual en el que ella nunca podrá disfrutar realmente de ser amada por Efer.

En el transcurso de la obra se forma una inversión completa de los códigos esperados, que se potencia con el uso de referencias bíblicas y talmúdicas irónicas por parte del personaje femenino. Estas expresiones, engarzadas en el contexto carnavalesco como parte de un discurso de contenido sexual, crean un efecto paródico y ridiculizan al personaje masculino. Un ejemplo que sirve para apoyar lo expuesto, es el pasaje en el que Dinah manifiesta su rechazo al viejo, que la pretende diciendo:

אמותה הפעם אחרי ראותי<sup>595</sup>.

[Moriré esta vez tras verle].

<sup>592</sup> Hus 2003: 154 vv. 155-158.

<sup>593</sup> Hus 2003: 164.

<sup>594</sup> Sobre ironía, véase: Hutcheson 1994: 1- 238.

<sup>595</sup> Hus 2003: 163 v. 139.

Se hace una alusión al versículo bíblico de *Génesis* 46:30:

ויאמר ישראל אל יוסף אמותה הפעם אחרי ראותי את- פניך כי עודך חי.

Dijo entonces Israel a José: - Esta vez puedo [ya] morir, después de haber contemplado tu rostro, pues todavía vives.

Se crea, asimismo, una ironía obvia entre el contexto bíblico original, en el que Jacob concluye su vida satisfactoriamente diciendo que podría morir tras ver a su querido hijo, y el contexto actual, donde el aspecto deprimente de Efer provoca el deseo de la amada de morir inmediatamente.

Más adelante, Dinah se dirige a su padre pidiéndole:

אל תחלל את בתך להזנותה<sup>596</sup>.

[No profanes a tu hija convirtiéndola en prostituta].

Aquí, Dina alude al midrash<sup>597</sup> talmúdico del versículo bíblico de *Números* 19:29: «"No profanes a tu hija convirtiéndola en prostituta", dijo el rabino Meni: quien casa a su hija con un viejo»<sup>598</sup> (*Talmud Bavli*, Sanhedrin, 76 página a). Este caso, como otros muchos dentro del texto, atribuye un valor subversivo al discurso femenino.

En el *Lba*, se encuentra un juego contextual parecido en el discurso femenino, aunque no sea de referencias bíblicas y talmúdicas. En este juego se enfatiza el poder de la voz femenina<sup>599</sup> para influir en el transcurso de los hechos, como por ejemplo en la historia de Doña Endriña, la respuesta de la mujer mora, etc. De modo parecido al discurso religioso y moral de Meheteval, las cinco nobles rechazan las palabras de cortejo del Arcipreste, reprochándole así el peligro inmoral que se esconde dentro. Por ejemplo, la primera noble contesta su cantiga de amor de la siguiente manera:

Enbiél esta cantiga, que es deyuso puesta,  
Con la mi mensajera, que tenía enpuesta;  
Dize verdat la fabla que «la dueña conpuesta,  
Si non quiere el mandado, non da buena respuesta».  
Dixo la dueña cuerda a la mi mensajera:  
«yo veo otras muchas creer a ti, parlera,

<sup>596</sup> Hus 2003: 170 vv. 223-224.

<sup>597</sup> Una interpretación rabínica para el texto bíblico.

<sup>598</sup> *Talmud Bavli*, Sanhedrin, 76 página a.

<sup>599</sup> Un análisis del reflejo de la crisis de la sociedad patriarcal en el *Lba*, véase: Savoye 1995: 69-100.

E fallanse ende mal; castigo en su manera»<sup>600</sup>.

La primera doña hace referencia en su respuesta al valor negativo del discurso. De modo similar, las primeras reacciones de Doña Endrina a Don Melón desarrollan una oposición religiosa a los cortejos:

«Vuestros dichos non los preçio dos piñones.  
Bien así engañan muchos a otras muchas Endrinas:  
El omne tan engañoso así engaña a sus vezinas;  
Non cuidedes que só loca por oír vuestras parlinas;  
Buscar a quien engañedes con vuestras falsas espinas».<sup>601</sup>

«Onra es e non desonra en cuerdamiente fablar:  
las dueñas e [las] mugeres deven su respuesta dar  
a qualquier que las fablare o con ellas razonare.

Quanto esto vos otorgo, a vós o a otro quaquier;  
fablat vós, salva mi onra, quanto fablar vós quigéredes;  
de palabras en juego dirélas si las oyere:  
non vos consintré engaño cada que lo entendiére.

Estar sola con vós solo, esto yo non lo faría,  
non debe la muger estar sola en tal compañía:  
naçe dende mala fama, mi desonra sería;  
ante testigos que nos veyan, fablarvos he algund día»<sup>602</sup>.

El Arcipreste otorga al discurso femenino la responsabilidad moral de frenar el deseo sexual y mantener el orden regente. Un uso parecido de la voz de la mujer se encuentra tanto en *La historia de Yohse y sus dos amadas* como en *La historia de Flores y Blancaflor*.

<sup>600</sup> Ruiz 2003: 30-31 vv. 80- 81c.

<sup>601</sup> Ruiz 2003: 166-167 vv. 664d- 665d.

<sup>602</sup> Ruiz 2003: 169-170 vv. 679b- 681d.

**La palabra persuasiva de la mujer en La historia de Flores y Blancaflor, La historia de Sahar y Kimah y La historia de Yoshfe y sus dos amadas**

En estas obras, la amada representa con su discurso los valores del amor cortés en un juego sutil que tienta al amante, pero que lo mantiene distante constantemente. Por ejemplo, así pregunta Yoshfe a Yefefiah:

ויען ישפה ויאמר ולמה את אותי מגרשת/ באמרך הרחק כמטווחי קשת<sup>603</sup>.

[Contestó Yoshfe y dijo: ¿por qué me echas / diciéndome «aléjate como las flechas que lanza el arco»?].

Un poco más tarde:

ותעניהו יפהפיה בדברים ערבים / ומעני אהבים<sup>604</sup>.

[Le respondió Yefefiah con palabras agradables / y discursos amorosos].

La metáfora que compara las palabras de la amada a flechas crea un mestizaje maravilloso entre una convención de la poesía del deseo andalusí con una actitud social cortesana de la sociedad cristiana del bajomedievo. En las palabras de Blancaflor se encuentran trazas de la misma actitud cortesana, al igual que un reflejo de las circunstancias y de su fe cristiana. La cuestión de su religión ocupa un lugar privilegiado en su relación con Flores, su amado moro, e influye en la formación del sentido de la obra<sup>605</sup>. Una vez que Flores consigue penetrar en sus aposentos dentro del cesto de flores, ella le dice:

Señor mío, ¿quién vos ha traído en esta torre, tan fuerte que si fuese un gavilán era mucho vuestra entrada y ha sido tan peligrosa? La salida Dios sabe cuál será, plega a mi señor Dios la haga buena. Aquí nos conviene tener mucho secreto, porque si el Almiral lo supiese, no calía sino que nos aparejásemos a la muerte, que no nos la escusara salvo un solo Dios<sup>606</sup>.

Más tarde se cuenta:

<sup>603</sup> Yahalom 2009: 166 v. 133.

<sup>604</sup> Yahalom 2009: 166 v. 150.

<sup>605</sup> Véase el séptimo capítulo de esta tesis.

<sup>606</sup> Baranda e Infantes 1995: 120.

Como Blancaflor entendió la intención que Flores tenía, díxole que era muy contenta si él se tornava cristiano, que ella cristiana y él moro no le parecía que fuese servicio de Dios ni cosa lícita. Flores fue contento de hazer lo que Blancaflor dezía de tornarse cristiano y de casarse con Blancaflor si Dios le sacava del peligro en que estaba y lo sacava con bien y sin peligro. Y tomó luego por sus armas la señal de la cruz antes que de la torre saliesse<sup>607</sup>.

En ambas obras el discurso femenino representa una postura moral y noble, reflejo de sus virtudes en el amor cortés. Pero, al mismo tiempo, crea cierto juego sutil de tentaciones eróticas que rompe la distancia entre el hombre y su amada.

El poder de la palabra persuasiva de la mujer se convierte en un importante componente de las relaciones descritas en estas dos obras, como en *La historia de Sahar y Kimah* y las versiones en hebreo y castellano de *Sendebar*. En todas estas historias, el discurso femenino forma relaciones dialogantes con el contexto intra y extratextual, creando una cierta ambivalencia respecto al lugar de la mujer. Kristeva analiza la dinámica que yo encontré desarrollada en estas obras:

The term 'ambivalence' implies the insertion of history (society) into a text and of this text into history [...] Dialogue and ambivalence are borne out as the only approach that permits the writer to enter history by espousing an ambivalent ethics: negation as affirmation<sup>608</sup>.

We may consider narration (beyond the signifier/signified relationship) as a dialogue between the *subject* of narration (S) and the *addressee* (A) - the other. This addressee, quite simply the reading subject, represents a doubly oriented entity: signifier in his relation to the text and signified in the relation between the subject of narration and himself. This entity is thus a dyad [...] whose two terms, communicating with each other, constitute a code-system. The subject of narration (S) is drawn in, and therefore reduced to a code, to a nonperson, to an *anonymity* (as writer, subject of enunciation) mediated by a third person, the he/she character, the subject of utterance. The writer is thus the subject of narration transformed by his having included himself within the narrative system [...] We see the problems of death, birth and sex appear when literature touches upon this strategic point that writing becomes when it exteriorizes linguistic systems through narrative structure (genres). On this basis of this anonymity, this zero where the author is situated, the *he/she* of the character is born. At a later stage, it will become a *proper name* [...]. Therefore, in a literary text [...] emptiness is quickly replaced by a 'one' (a *he/she*, or a *proper name*) that is really twofold, since it is subject and addressee. It is the addressee, the other,

<sup>607</sup> Baranda e Infantes 1995: 120.

<sup>608</sup> Kristeva 1986: 39-40.



exteriority (whose object is the subject of narration and who is at the same time represented and representing) who transforms the subject into an *author*. [...] In this coming- and-going movement between subject and other, between writer and reader, the author is structured as a signifier and the text as a dialogue of two discourses<sup>609</sup>.

En *La historia de Yoshfe y sus dos amadas*, se rompen las barreras de sexo y estatus social debido a la posición guerrera que toman las dos esclavas convirtiéndose en caballeros. En el momento, al final de su duelo, en el que se descubre su identidad verdadera, se cambia el mecanismo literario y se pasa del lenguaje corporal a un discurso oral con el fin de conquistar el corazón de Yoshfe, el amado. Las primeras palabras que le dirige Yefefiah tras la lucha toman la fórmula de la poesía del deseo y la invierten completamente, encuadrando a la mujer como el amante torturado, y al hombre, como el objeto o sujeto deseado:

ויקם ישפה מעליה / ותקם גם היא בחמה תמשוך מאורה בין שוליה  
ככלה תעדה כליה / ותבוא יפהפיה לאדוניה  
ותשתחו ותפול על פניה / ותורד כנהרות מים מעייניה  
והיא אומרת ואיך גונב מבין זרועי / ידיד שעשועי  
ויגישה אליה ישפה וישם לבו מסיבה / וידבר על לבה  
ותשא משלה ותאמר  
מה נעמה קרבת ידיד / אחר נדוד מה מתקה  
מה ישמחה חושק בבוא / רעיה לאחר רחקה  
מאז גלות מני גביר / אש הנדוד בי נשקה  
וברוב דמעות אשטפה / דמעה לדמעה דפקה  
מאז נדודו והלא / רוחי בקרבי נבקה  
מחום לבבי אזעקה / על חומסי שן אחרקה  
עד כי אמתך רדפה / אחר אהובה דלקה  
מהר להר אתהלכה / דוד דוד במרה אצעקה  
שבה שבות דודה ואת / כל מוסרותיו נתקה  
אמה ימימה כותתה / והיום בחרבו בותקה  
אמה יפהפיה לזאת / ובכתה והיום צחקה<sup>610</sup>.

[Se puso Yoshfe en pie / y también ella se levantó, a cada instante más bella

Como novia que luce sus joyas / se acercó Yefefiah a su maestro

Hizo una reverencia ante él / y cayendo ríos de sus ojos

Dijo: «¿cómo se robó de entre mis brazos/ mi amado de placeres?»

Yoshfe se acercó a ella y de corazón a corazón, le habló.

Ella compuso su poema:

<sup>609</sup> Kristeva 1986: 45.

<sup>610</sup> Yahalom 2009: 171 vv. 262-278.

Qué placentera es la proximidad del amado / que, tras su lejanía, se me  
antoja ahora más dulce  
Cómo se alegrará el amante / al volver la amada después de estar lejos  
Desde que partió mi señor, / el fuego del vagar se encendió en mí  
Con muchas lágrimas lo apagué / lágrima tras lágrima derramé  
Desde vuestra partida / mi espíritu se venció  
Del calor de mi corazón gritaré, / en contra de mi enemigo saldré  
Vuestra criada persiguió / corrió tras su amado  
De una montaña a otra anduvo / gritando amargamente «amado,  
amado»  
Devolvió al amado / y cortó todas sus presas  
Su criada Yemimah fue golpeada / hoy atravesada por su espada.  
La criada Yefefiah por ella lloraba/ (mas) hoy ríe].

Yefefiah es consciente de la fuerza de las palabras para cambiar los sucesos. Tras ver la tristeza de Yemimah al ser abandonada por Yoshfe, le recomienda que le hable poéticamente para despertar su amor por ella, utilizando una alusión bíblica de *Ezequiel* 37:17 en el quinto verso:

ותקם אליה יפהפיה ותאמר אליה  
קומי ולהשתחוות לפני אדנינו החישי / ואל תכלמי כי לא תבושי  
ולמה תבכי ובאדוניך תבאשי / ועתה אחותי החרישי  
והרבי לפניו תחנוניך / והתשחוי לי כי הוא אדוניך  
ואם תכלמי לדבר דברים נפרדים / קרבי אותם אחד אל אחד והיו לאחדים  
אולי תוכלי להתשיר / עורי עורי דברי שיר  
ותקם ימימה כדמות לבנה / בהיותה תמימה  
ותשא משלה ותאמר  
הט הגביר און לקול / אמה לך מתחננה  
משפט אמת שפטה ואל / עלי תבקש תואנה  
נפשי כיונה עלתה / אבר ותעוף תשכנה  
עד מצאה בית וקן / בלבבך שם קננה  
ואומרה שובי ולא / שבה עדן כי מאנה  
הן אהבתך היא אשר / רשת לנפשי טמנה  
אוחיל ואשר עול נדוד / אצפה בבוא עת חננה  
תחון עלי אמה אשר / נפשה בידך נתנה  
ובבור שבי האהבה / כמה פעמים נבחנה  
תגזול שבי האהבה / כמה פעמים נבחנה  
תגזול ונפש תעשוק / ובאחרית תתאוונה

ויהי טרם כלתה לדבר השירה והנעימה / ונפש ישפה נקשרה בנפש ימימה  
ויאמר לה ראי שיריך בשפתי ארועים / מה יפית ומה נעמת אהבה בתענוגים<sup>611</sup>.

Yefefiah se acercó a Yemimah y le dijo:

«Levantaos y prosternaos ante nuestro señor/ corred, no os avergoncéis

<sup>611</sup> Yahalom 2009: 171-172 vv. 282-301.

¿Por qué lloráis y avergonzáis a vuestro amo / ahora al manteneros en silencio?

Multiplicad las súplicas ante él / y hacedle reverencia, pues es vuestro amo

Y si os avergonzáis de dirigirle palabras sueltas / juntadlas, una a una, y serán algunas

Quizás podáis levantaros y decid vuestra poesía»

Y se puso Yemimah en pie, como la luna / cuando está llena

Y compuso su poema:

«Escuchad, mi señor / la voz de vuestra ama suplicándoos

Dictad para ella un justo juicio / y no la condenéis

Mi alma abrió sus alas / cual paloma y voló

Hasta que encontró casa y nido / en vuestro corazón y ahí anidó

Le pedí que volviera, mas / se negó a retornar del paraíso

De hecho, vuestro amor es el que arrojó / su red a mi alma

Esperaré y llevaré la carga de vagar de un sitio a otro / esperando vuestro perdón

Perdonad a la sierva que / puso su alma en vuestra mano

En la cárcel del amor / ¿cuántas veces fue juzgada?

Robáis el alma / y al final os quejáis.

Y sucedió que, antes de acabar su poema y cante, / cayó prendada el alma de Yoshfe de la de Yemimah].

Yemimah compone su poema siguiendo el esquema de un poema filosófico<sup>612</sup>, utilizando el campo metafórico de las aves, cuyo contexto tradicional<sup>613</sup> es el de la devoción del pueblo judío a Dios. Así, no solamente muestra un dominio poético elevado, sino que también carga de sentido espiritual su amor por Yoshfe. El enamoramiento inmediato de Yoshfe, antes de acabar el poema, constata el peso del discurso femenino y su eficacia.

Otro discurso que manifiesta una fuerte confianza en su voz poética es el de Kimah, la protagonista del *Noveno cuaderno* de ben Elazar. Desde que se enamora de Sahar a primera vista, su amor se expresa con una serie de poemas escritos sobre objetos; cabe señalar que este constituye el único caso en la literatura hebrea medieval de un discurso femenino planteado de esta manera. La inversión de género se acrecienta con el contenido de estos poemas. El autor utiliza el formato de la poesía del deseo para describir al amado desde el punto

<sup>612</sup> En la poesía hispanohebraica laica medieval existe un género de poemas filosóficos (*Shirei Hagut*). Normalmente se trata de poemas con tono pesimista, que tratan el destino del hombre, la esencia de la vida, la muerte, el tiempo (pasajero y vanidero), etc. Más sobre este género, véase: Fleischer 2000; Pagis 1976; Pagis 1993; Schirmann 1979; Schirmann 1995.

<sup>613</sup> Véase, por ejemplo, en la poesía de Yehudah Halevi, Salomón Ibn Gabirol y Samuel Hanaguid en: Schirmann 1979; Schirmann 1995.

de vista de Kimah mediante el uso de una referencia que invierte completamente el rol del hombre y de la mujer deseada en este género poético andalusí.

והנה תפוח עבר וחלף / במור ובנרדים מעולף  
ויושלך אליו בעד החומה / מאת צביה ושמה כימה / ברה כחמה  
ודבר אהבה בו מחוקק / שבעתיים מזוקק  
כי שמעה שירתו / ונועם זמירתו  
ותשא משלה / אף היא אמריה תשיב לו  
שלום לך שלום הרוג עיניים / מכואבה משתחוה אפים  
חולת אהבך הרוגת חשקך / לקחה כפי כל חשקך כפליים  
מי יתנני יום וליל עם צבי / בשחוק חבוק אעניקך שדיים<sup>614</sup>.

[Pasó volando una manzana / sumergida en perfume y aroma  
Fue lanzada hacia él desde la muralla / por una gacela llamada Kimah/  
bella como el sol  
Palabras de amor se hallaban grabadas en ella / doblemente  
concentradas  
Como ella oyó su poesía / y su canto placentero  
Compuso su poema/ y le contestó:  
Os saludo, que por mi mirada moriréis, / ante vos se prosterna la que  
por vuestro aspecto sufre  
Enferma por vuestros amores, muerta de deseo a vos / tomé el doble de  
lo que se os podría desear  
Quién me diera día y noche con mi ciervo / con risa y abrazo os daría  
mis pechos].

Tras el primer y único encuentro de miradas de los amantes, Sahar sale en busca de Kimah y se enfrenta a una serie de pruebas que le dejan penetrar simbólicamente en su palacio. Como parte de los obstáculos físicos en su camino, encuentra tres cortinajes con poesías escritas por Kimah que le revelan, en primera persona, que esta se encuentra detrás. Los velos físicos revelan el mundo emocional que esconden.

A continuación, se muestra el primero de estos poemas:

ותאמרנה לו שמע צבי הנאה / שא נא עיניך וראה  
ושיא עיניו אל החדר / והנו נסתר בפרוכת יקר ואדר  
וכתוב בו קרא את השירה / בטרם תבוא החדרה  
וכתוב בו שיר אהבה / ותגד לו את כל לבה  
ידיד<sup>614</sup> [אחרי רעה / אני על לחיה מסוה  
ואור תלוה לכל מאור<sup>614</sup>] / שמש זהרה לוה  
לכה איעצך דודי / בשכל בוא והשתחוה  
והכנע אלי יופיה / ומבחר שיר היה חווה  
רצונה אז ידיד תפיק / אזי תיכון ותלוה  
תשיחך תניחך / ודודי רעה תרוה  
ואם תענה במיליך / אבל אין לידיד שווה

<sup>614</sup> Yahalom 2009: 186 vv. 90-97.

תגורש אז ותמאס / ונשאר לבך דווה  
ויוקד בך יקוד אהב / עדי תחם ותכוה  
ואם תיטיב דברך / ברעיה יש לך מקוה<sup>615</sup>.

[(Las doñas) le dijeron: «escuchad, bonito ciervo / alzá vuestros ojos y mirad»

Dirigió su mirada hacia la habitación y vio / lo que se escondía tras un lujoso y precioso cortinaje

Sobre el que se había escrito: «leed el poema / antes de entrar en la habitación».

Y ahí estaba escrito un poema de amor / en el que ella le revelaba todo su corazón

«Amado mío, tras la cortina está la amada / yo soy una tapadera que esconde sus mejillas

Ella presta luz a cualquier iluminación / incluso al sol

Os aconsejo, mi amado, / venid con cordura y prosternaos

Rendíos ante su belleza / y experimentad con poesía selecta

Así cumpliréis su deseo / y podréis acompañarla

Ella hablará con vos, os dejará tranquilo / y gozaréis de sus amores

Mas si contestáis con vuestras palabras / que valéis más que sus deseos

Os echará y odiará / y vuestro corazón dolido quedará

El fuego del amor arderá en vos / hasta abrasaros y causaros quemaduras

Mas si bien habláis / encontraréis esperanza en la amada].

El segundo de ellos reza lo siguiente:

והראוהו מבוא הבירה / ולפניו פרוכת כתובה בה זאת השירה  
טרם ידיד בואך לחדר / שא עינך וקרא כתב פרוכת  
בוא בענווה אל דבירה אזי / יותן בבית עפרה לך מהלכת  
ובחר קצר אומר ערב עניין ואז / נפשך לבב רעיה תהי מושכת  
תשמח בעפרה אז ותנעם נפשך / ובכל אשר תתאב תהי מולכת  
תשב במעדינים ומריח במור / זכרה בפה נושק ויד מועכת<sup>616</sup>.

[Le han enseñado la entrada al palacio / y delante de él cae una cortina con esta poesía escrita:

«Amado, antes de entrar a la cámara / alzá vuestros ojos y leed lo que está escrito en la cortina

Venid modestamente a sus santuarios, entonces / una gacela andará en vuestra casa

Elegid palabras bonitas y breves y entonces / vuestra alma atraerá el corazón de la amada

<sup>615</sup> Yahalom 2009: 190-191 vv. 183-197.

<sup>616</sup> Yahalom 2009: 192 vv. 233-239.

Os alegraréis con vuestra gacela y se complacerá vuestra alma / y  
ella gobernará todo lo que desee  
Os sentaréis rodeado de manjares y aromas perfumados /  
recordándola con boca que besa y mano que masajea sus  
pechos].

Por último, el tercer poema dice así:

ותאמרנה לו קרב אל הפרוכת / אשר אחריה כימה הולכת  
וקרא המכתב הזה / אך הפעם הזה  
[...]  
וירא בכתבה / כי הגידה לו את כל לבה  
אני סתר עלי רעיה / כהסתיר עב מאור חמה  
בבואך העליני דוד / ותמצא אחרי כימה  
ולא כימה אחות עיש / אשר עם כוכבי רומה  
אבל כימת יפת עין / יפת מראה יפת קומה  
בכימת האדמה לא / ידידי תלכו רומה<sup>617</sup>.

[Le dijeron: «acercaos a la cortina / tras la que está Kimah  
Y leed esta carta / solamente esta vez».  
[...]  
Y vio en su escrito / que le había abierto todo el corazón  
«Yo (la cortina) escondo a la amada / como la nube que esconde la luz  
del sol  
Cuando vengáis, levantadme, amado, / y encontraréis detrás de vos una  
estrella (Kimah)  
No el lucero que es hermano / de otras estrellas en el firmamento  
Sino una Kimah (estrella) de bonitos ojos / hermosa y de buena talla  
Para la estrella de la tierra / no andéis, amigos míos, al cielo].

Se puede apreciar cómo los tres poemas combinan elementos tradicionales de la poesía del deseo. En todos los poemas, Kimah, tal y como ocurre con Yefefiah y Yemimah en *El séptimo cuaderno*, adopta una posición de dominio en la situación amorosa por su propia iniciativa. Los tres poemas aprovechan el discurso tradicional para invertir sus motivos. Se forma un efecto ambivalente a través de la tensión entre lo esperado por las convecciones literarias y las expresiones directas del deseo femenino matizado por su lenguaje corporal.

Otro juego ambivalente que se forma por el nexo entre el aspecto sexual del cuerpo femenino y su discurso se encuentra en las diferentes versiones del *Sendebär*. Esta obra, en sus diferentes versiones, posiciona el acto narrativo como

<sup>617</sup> Yahalom 2009: 194 vv. 279-287.

uno de sus enfoques principales. Cada acto narrativo puede colocarse en el eje de conservación-contradicción en relación con el mundo y el orden existentes para reflejar una réplica en contra de algunos valores institucionales. Según Butler<sup>618</sup> y Weinstein<sup>619</sup>, contestar al orden existente y sus valores significa repetir alguna expresión institucional con cierta recodificación. La réplica se atribuye a sí misma los valores esenciales del discurso original, al mismo tiempo que los reevalúa y, a veces, incluso los vacía de su contenido.

<sup>618</sup> Butler 1997.

<sup>619</sup> Weinstein 2009: 5.

### **Narración femenina y realidad en las versiones de *Sendebat* en hebreo y castellano**

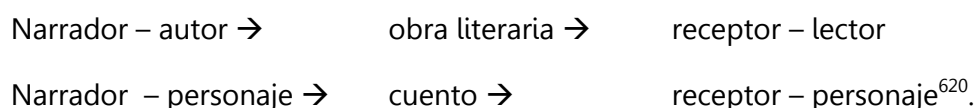
Una lectura comparativa de ambas versiones de *Sendebat* muestra la *manipulación* multifacética del acto narrativo como acto constituyente de una realidad, tanto en el mundo interior de la obra como en el contexto sociocultural, mostrando también los significados críticos que se pueden derivar de dicha manipulación.

Se pueden distinguir dos fases principales para el análisis de la narración en esa obra:

A. La primera fase se enfocaría en los tres *marcos narrativos*:

1. El marco textual: escritor y público de lectores u oyentes.
2. La «historia marco»: un sistema dialogante entre el rey, los siete sabios, la madrastra y el príncipe. En cada momento, algún miembro de ese sistema se convierte en el narrador y el resto toma el papel del público (oyentes).
3. Las historias intercaladas, en las que hay situaciones narrativas donde normalmente una mujer toma el papel de narradora y un hombre (o un hombre y una mujer), el de público de oyentes.

Según Lacarra, la misma construcción crea un paralelismo entre los diferentes niveles de narración, como demuestra la siguiente gráfica:



Esa relación comparativa entre las situaciones narrativas ayuda a comprender los diferentes sentidos de las historias y pone de manifiesto la tensión existente entre la intención enunciada y lo relatado. El diseño de cada marco, así como las relaciones entre los tres, constituyen una posición ideológica, social y religiosa respecto a la institución matrimonial, el lugar del cuerpo femenino, y la mujer en general, en ambas sociedades.

B. La segunda fase se enfocaría en las *relaciones dialogantes* que se forman tanto entre los hablantes como entre los diferentes niveles del discurso. Esas relaciones fortalecen a las posiciones ideológicas encontradas en la primera fase.

<sup>620</sup> Lacarra 1979: 64.



El tema de la narración como elemento constitutivo de una realidad se desarrolla en el seno de la obra, tanto en su versión castellana como en la hebrea. Además, en ambas obras se les otorga un papel principal a personajes femeninos como narradores, cuya voz es tan influyente como la masculina. En la historia marco se encuentra cierto tipo de balance rítmico entre los cuentos narrados por los consejeros y la madrastra, que aparecen como en un contrapunto musical. El rey escucha con igual atención la voz de la madrastra y la voz masculina de los consejeros o del príncipe; asimismo, la madrastra produce un efecto similar sobre el transcurso de los asuntos casi hasta el final. Después de cada *exempla* contado por la mujer, el rey cambia de opinión y decide matar a su hijo; del mismo modo, después de cada historia contada por uno de los sabios, decide salvarle la vida. En ambos casos, se utiliza la misma fórmula repetitiva y arbitraria. En los *exempla* intercalados aparece un amplio grupo de cuentos, narrados por los consejeros, en los que un personaje femenino consigue modificar la realidad percibida por el personaje masculino gracias a una manipulación narrativa. El discurso implícito sobre el poder del acto narrativo en la constitución y modificación de la realidad va más allá del discurso explícito, cuyo papel es presentar el peligro subyacente en los engaños de las mujeres.

Tanto la historia marco como esos *exempla* juegan con la voz narrativa y sus consecuencias, atribuyéndoles una gran influencia sobre lo ocurrido en el mundo intratextual. Se crea una diferencia entre la intención misógina expresada por los narradores masculinos y la imagen femenina que emerge de los cuentos. Como indican Kantor<sup>621</sup>, Weinstein<sup>622</sup> y Hancock<sup>623</sup>, no cabe duda de que los personajes femeninos se despojan de su presentación supuestamente negativa y se iluminan de un modo que rebasa la dicotomía básica que ve en el silencio femenino una virtud y en el discurso de la mujer, una conducta sexual<sup>624</sup>.

En la historia marco, la primera mujer aparece solamente tras la preocupación del rey por no tener sucesor al trono, es decir, su rol en el mundo intratextual se define primordialmente por el orden patriarcal para satisfacer la necesidad de un heredero mediante su cuerpo. Así describe el *Lem*:

E a esto llego vna de sus mugeres, aquel la qu.el más quería, e era cuerda e entendida, e auíala el prouado en algunas cosas<sup>625</sup>.

No obstante, ya desde la primera descripción, se matizan las virtudes intelectuales y psicológicas de esta mujer, rompiendo la imagen estereotipada y

<sup>621</sup> Kantor 1988: 112-165.

<sup>622</sup> Weinstein 2009: 40-81.

<sup>623</sup> Hancock 2004: 209-231.

<sup>624</sup> Véase sobre este tema: Rosen 1977, 1987, 1988, 1991, 1998, 2000a, 2000b, 2001, 2002, 2006, 2012; Rosen Moked 2002, 2003 y Hus 2002. Asimismo, véase el capítulo sobre la voz femenina en la lírica hebrea y española de la Baja Edad Media aquí adelante.

<sup>625</sup> Vuolo 1980: 3 vv. 12-14.

silenciosa que podía habersele dado. En las versiones hebreas, se elige colocar en este momento a la mujer en un banquete ruidoso y alegre, lo que recuerda al libro bíblico de *Esther*. Este vínculo se irá desarrollando a lo largo de la obra:

Esther's story in the Vulgate is part exotic romance and part brilliant psychology novel. An orphan living among other Israelites under the alien rule of King Ahasuerus, she is first represented in terms of her utter obedience to her uncle Mordecai. The narrative foregrounds that obedience by contrasting it with Queen Vashti's transgression, refusing to attend Ahasuerus at his bidding- a gesture of disdain which is seen to threaten the whole fabric of the country's masculine household rule, and which costs her her queenship. Esther is among the girls trawled to find a replacement, and becomes queen. Soon there is a crisis because the King's favourite lieutenant, Haman, promotes an edict to have all the Israelites in the country killed. Mordecai therefore urges Esther to intercede with her husband, even though in order to do so she has to resolve to enter the King's precincts unbidden (a transgression which, ominously, will inversely recall Vashti's) and thereby run the risk of execution. Requesting through her uncle Mordecai that all Jews in the city fast and pray for her, she nevertheless goes before Ahasuerus, escapes death because the sight of her pleases him, and then deferentially works up to a moment where she dares ask that the edict against the Israelites be reversed so that her people have permission to slaughter those who would have massacred them. Esther is the preordained saviour of her nation.

The praise of women tradition highlighted nearly everything about the drama *except* its essential point. As early as c.AD 96 Bishop Clement was already presenting Esther alongside Judith as a role model of *obedience*, nobility, large-heartedness, and love who, empowered by grace, 'performed deeds worthy of men'<sup>626</sup>. For Marbod of Rennes at the end of the eleventh century Esther, one of the female stars in the Old Testament firmament who 'equalled or surpassed men', was a model of fearlessness in risking her life for her nation. Later, in Deschamps's *Miroir de mariage*, the worth of Esther, 'Holy mother' to her people, lies in her humility (contrasted with Vashti's arrogance) and the success with which she pleaded with Ahasuerus after entering his chamber. Her 'humility' is yet more implausibly emphasized in Geoffroy de la Tour-Landry's guide for girls, which assimilates her into the stereotyped of a benign wife who privately softens and cajoles an ireful husband.

Yet the obvious nub of Esther's story — the very heart of its network of ironies — is her bold *disobedience*, her premeditated defiance of patriarchal law (albeit the law of an alien nation) when she echoes and inverts Vashti's defiance by attending the court unbidden, just as Vashti

<sup>626</sup> *First Epistle of Clement*, 54. I and 55: 3-6, discutido en Fiorenza 1983: 292-3. Citado por Blamires 1997: 175.

refused to attend when bidden. Of the writers mentioned only Marbod gets near the point. What medieval culture mostly respects in Esther is a courage that is linked with her 'obedience' (which in the Vulgate is really only obedience to her uncle), and, somewhat trickily, her 'humility'. Her defiance is consequently subdued by being relocated within configuration of familiar 'womanly' virtues to the extent that she can be evoked [...] as a byword of wifely 'meekness'<sup>627</sup>.

Ambas mujeres, tanto en la versión hebrea como en la castellana, reaccionan con gran preocupación ante el enojo del rey, de modo parecido a la reacción de Esther frente a Ajasuero. La mujer en la versión castellana muestra cordura y mesura, expresando sus dudas y dando consuelo respecto al enfado real, mientras que la mujer en la versión hebrea teme el efecto personal que le podría causar la cólera del monarca. Esa segunda reacción anticipa, de algún modo, las consecuencias de la ira real con la *otra* mujer, la madrastra. La diferencia entre ambas versiones marca los aspectos antitéticos del personaje bíblico: su lealtad y moralidad elevada, por un lado, frente a la capacidad manipuladora, por otro. La elección de subrayar un aspecto u otro tomada por cada versión hace referencia a un sentido ideológico diferente.

Así dice la mujer en la versión española:

E llegose a el porque .l veye estar triste. E dixo.l que era onrado e amado de los de su rregno e de los de su pueblo: - « ¿Por qué te veo estar triste e cuydado? Si es por miedo, o si te fize algun pesar, fazmelo saber, e auere dolor contigo. E si es otra cosa, non deues auer pesar tan grande, ca graçias a Dios amado eres de tus pueblos, e todos dizen bien de ti por el gran amor que te an; e Dios nunca te faga aver pesar, e ayades la su bendiçion»<sup>628</sup>.

La versión hebrea de Epstein lo describe así:

וּבְרֵאוֹת בְּרִיעָה פְּנֵי הַמֶּלֶךְ זֹעֵפִים, וְתָקָם מֵעַל הַכֶּסֶּא מִלְכוּתָהּ וְתִסְרְנָה נִזְמִיָּה וְעַדֵּי חֲלִיתָהּ וְתִפּוֹל לִפְנֵי הַמֶּלֶךְ וְתִבָּרַךְ וְתִתְחַנֵּן לוֹ וְתֹאמַר: «מָה פִּשְׁעָה אִמְתָּךְ? עַל מָה אֵינִי לִי כְתָמוֹל שֶׁלִּשׁוֹם?»<sup>629</sup>.

[Cuando Beria vio la cara enfadada del rey, se levantó de su trono y quitándose sus joyas y pendientes cayó delante del rey llorando y suplicando y le dijo: «¿Qué crimen cometió vuestra sierva? ¿Por qué no estáis conmigo como antes?»].

<sup>627</sup> Blamires 1997: 174-176.

<sup>628</sup> Vuolo 1980: 3-4 vv. 14-22.

<sup>629</sup> Epstein 1967: 46-48 vv. 12-17.

En ambas versiones hebreas<sup>630</sup>, la mujer aumenta el efecto de sus súplicas quitándose los adornos y humillándose simbólicamente ante el rey. Estos actos físicos, que imitan costumbres de luto<sup>631</sup>, remiten a la historia bíblica de Esther y matizan el habla corporal femenina. La voz de la mujer se oye no solamente a través de su expresión verbal, sino también a través de sus actos, utilizando las características femeninas como herramientas de su discurso. La respuesta del rey comprueba la eficacia de estas acciones, pues descarta cualquier culpa de la mujer y expone su gran preocupación por la sucesión al trono<sup>632</sup>.

Tanto en Esther como en el personaje de la madre del heredero se funden dos aspectos percibidos ideológicamente como opuestos: su corporalidad sensual, matizada por su destino principal como vientre y madre del sucesor al trono, y su espiritualidad y alto sentido religioso. No obstante, las diferentes versiones hacen hincapié en la coexistencia de ambos aspectos como dos partes complementarias de la misma entidad, extrayendo al personaje del modelo binario.

La postura adoptada por la mujer en *MS* y en el *Lem* manifiesta un alto nivel de fe religiosa y de confianza en el poder divino en el mundo. En ambos casos, el rito que favorece el embarazo es de carácter religioso y tiene, como consecuencia inmediata, la materialización del deseo humano mediante la voluntad divina.

*MS* cuenta:

ותען בריעה תאמר: «אמנם, אדוני, כי יש לדאג על זאת; אבל רבים זקנים ממך חננו לאלוהים, ושמע אלוהים צעקתם. ועתה, אדוני המלך, עשה משפט ואוהב אמת, וכל העם אוהבים אותך! - נקרא צום ונלבש שק ואפר ונתענה לפני ה' האלהים כי חנון הוא ונמצא לכל דורשיו ונענה לכל קוראיו ולא ישיב כל פני מבקשיו». וישמע המלך חכמת דבריה ויטב בעיניו מאד ויצו ויקראו צום בכל עיר ועיר ובכל מדינה ומדינה. ואחר כך בא ביבר אל בריעה אשתו ותהר ותלד בן, וישמח המלך מאד וגם כל שריו ועבדיו.<sup>633</sup>

[Y dijo Beria: «Ciertamente es, mi señor, que hay que preocuparse por eso; mas muchos más viejos que vos han rogado a Dios y este ha escuchado su clamor. Y ahora, mi señor rey, hacedor de justicia y amante de la verdad, a quien todo el pueblo ama, proclamemos ayuno, vistamos saco y ceniza y mortifiquémonos ante Nuestro Señor, Dios, que es compasivo y se hace presente a todos los que lo reclaman y responde a todos los que lo llaman y no rechaza a aquellos que lo buscan». El rey escuchó la

<sup>630</sup> También en Haberman 1946: 5 vv. 12-14.

<sup>631</sup> Desde el tiempo bíblico y hasta la baja edad media regían en el judaísmo algunas costumbres tradicionales de luto como vestirse de saco, rasgar la ropa, echar polvo y tierra sobre la cabeza, sentar en el suelo, ayunar, abundar de oraciones, evitar los aseos y afeites. Sobre mujeres de luto y su llanto, véase: Beer 2013: 98-114.

<sup>632</sup> Véase: Epstein 1967: 48-50 vv. 18-25; Vuolo 1980: 4 vv. 23-30.

<sup>633</sup> Epstein 1967: 50-52 vv. 26-40.

sabiduría de sus palabras, en las que encontró un gran agrado, y ordenó y proclamó ayuno en cada ciudad y en cada provincia. Después llegó Bibar a Beria, su mujer, y ella concibió y parió un hijo. Y se alegró mucho el rey y también todos sus ministros y servidores<sup>634</sup>].

El *Lem* describe:

E la muger le dixo: - «Yo te dare consejo bueno a esto: rruega a Dios, qu.el que de todos bienes es conplido, ca poderoso es de te fazer e de te dar fijo, si le pluguiere, ca el nunca canso de fazer merçed, e nunca le demandeste cosa que la non diese; e despues qu.el sopiere que tan de coraçon le ruuegas, darte a fijo. Mas tengo por bien, si tu quesieres, que nos leuantemos e rroguemos a Dios de todo coraçon, e que.l pidamos merçed que nos de vn fijo con que folquemos, e finque heredero despues de nos; ca bien fio por la su merçed que si ge lo rrogamos que nos dara. E si nos lo non diere deuemosnos pagar e fazer el su mandado, e ser pafado del juyzio e entender la su merçed, e saber qu.el poder todo es de Dios e en su mano, e a quien quier toller e a quien quier matar». E despues que ouo dicho esto, pagose el dello, e sopo que lo que ella dixo era verdat; e leuantaronse amose fizieronlo asi. E tornaronse a su cama, e yazio con ella el rrey, e enpreñose luego. E despues que lo sopieron por verdat, loaron a Dios la merçed que les fiziera<sup>635</sup>.

El poder persuasivo de la palabra<sup>636</sup> supone la piedra angular sobre la que se asientan los intentos de los consejeros por salvar al príncipe, la lucha de la reina por su vida y la supervivencia femenina en los *exempla*. La posibilidad de modificar la realidad gracias al discurso se destaca en las historias del engaño y crea un paralelismo importante con la historia marco.

En la novela marco, aparece la madrastra<sup>637</sup> durante la etapa final de la adolescencia del príncipe, justo en una fase de determinación sexual y jerárquica como hombre y sucesor al trono. Esta mujer desempeña una función de prueba en dos niveles: por un lado, cuestiona la madurez personal y la responsabilidad del joven sucesor y, por otro, somete a prueba los principios del orden patriarcal imperante.

Las historias del engaño, contadas por los consejeros, reflejan ese último examen por medio de los diferentes modelos de conducta femenina, como se verá a continuación.

<sup>634</sup> Kantor 1988: 38-39.

<sup>635</sup> Vuolo 1980: 4- 5 vv. 30- 51.

<sup>636</sup> Lacarra 1979: 51.

<sup>637</sup> Sobre madres e incestos, véase: Archibald 2001: 133-144.

El discurso de la madrastra abarca tanto el aspecto erudito como el aspecto sensual y sexual<sup>638</sup> y se refleja en ellos el temor del hombre a la manipulación femenina. Weinstein menciona que el lenguaje de la madrastra contiene numerosas alusiones bíblicas, extraídas de discursos amorosos: entre hombre y mujer, amigos, Dios y sus fieles<sup>639</sup>. Cuando intenta seducir al príncipe, dice lo siguiente:

ידעת כי אהבתיך אהבה נפלאה [1], ואתה אהבתיני אהבת חשק נעורים. ולא היה לך סוד שלא גליתני ושמרתני למען כבודך ולטובתך. ותודיע סוד שאלתך וחפצך, וחי האמת, אנכי אמלא רצונך בכל מה שתגזרני, כי אהבת עולם אהבתיך [2], ובתוך לבי בחשק חקקתיך [3]<sup>640</sup>.

[Sé que os profesé un maravilloso amor [1] y que vos me amasteis con el ímpetu de la juventud. No tenéis secreto que no me hayáis descubierto y los he guardado por respeto a vos, por vuestro bien. Decidme el secreto de vuestra demanda y deseo y se hará realidad, acataré vuestra voluntad, haré todo lo que me ordenéis, pues con amor eterno os amé [2] y en mi corazón con deseo os grabé [3].

En dicho pasaje, la mujer utiliza varias alusiones bíblicas, entre ellas las tres que aparecen numeradas:

1. «Os profesé un maravilloso amor», «אהבתיך אהבה נפלאה» (cfr. 2 *Samuel* 1: 26). La expresión original, que aparece en el lamento de David por Jonathan<sup>641</sup>, se refiere al amor y amistad del primero por el segundo. En el contexto actual, es la mujer quien utiliza una formulación parecida para describir su deseo por el joven varón, que es claramente erótico, y tentarlo.

2. La segunda alusión bíblica, «con amor eterno os amé», de *Jeremías* 31: 3<sup>642</sup>.

מרחוק ה' נראה לי ואהבת עולם אהבתיך, על כן משכתיך חסד

[De lejos se me ha aparecido Yahveh [diciendo]: «Te he amado con amor eterno, por eso te atraigo con benevolencia.»]

<sup>638</sup> Sobre sexualidad femenina y misoginia en los expempla en este contexto, véase: Goldbreg 1982: 67- 83.

<sup>639</sup> Weinstein 2009: 33.

<sup>640</sup> Epstein 1967: vv. 112-113.

<sup>641</sup> Weinstein 2009: 33.

<sup>642</sup> Weinstein 2009: 33.

Aquí, de nuevo, el contexto del amor erótico e infiel entre la madrastra y el joven príncipe utiliza, de forma irónica, la alusión bíblica del amor de Dios por su pueblo.

3. La última alusión hace un uso metafórico de la expresión del *Cantar de los Cantares* 8:6<sup>643</sup>: «ponedme como sello sobre mi corazón», «שימני כחותם על לבי», dentro de la frase: «y en mi corazón con deseo os grabé», «ובתוך לבי בחשק חקקתיך». Se crea una antítesis irónica entre la manifestación del verdadero amor del pasaje bíblico y la manipulación del príncipe (como agente del poder patriarcal) en las palabras tentadoras de la madrastra.

Una vez fracasados sus intentos de seducción, la madrastra reacciona dramáticamente con el propósito de cambiar aparentemente los hechos acaecidos; del discurso oral, pasa al discurso corporal. Su cuerpo forma parte importante de su discurso, utilizando todos los aspectos femeninos posibles para lograr su intención. Así lo describe el *Lem*:

Despues que esto ouo dicho, entendio ella que seria en peligro de muerte, e dio bozes e garpios e començo de mesar sus cabellos<sup>644</sup>.

*MS* enfatiza en ese punto el paralelismo que crea la mujer entre el peligro de su fallecimiento y la posible muerte del príncipe, que podría salvarla:

ותירא מאד ותאמר: אם לא אמיתנו אירא פן יתפח פיו, ויאמר למלך דבריי ומעשיי ויצוה להרגני. ותקרע בגדיה ותפזר שערות[יה] ותשם יד על ראשה ותזעק לפני המלך<sup>645</sup>.

[Tuvo miedo y dijo: « Si no le mataría temeré de él por sea caso que abriera su boca y le dijera al rey lo que he dicho y hecho y ordenará mi muerte». Rasgó sus vestiduras, se soltó el cabello y se llevó las manos a la cabeza, gritando ante el monarca].

Solo en la versión hebrea, la madrastra expresa su intención de matar al príncipe como solución para impedir su propio homicidio. La consecuencia que desarrolla el conocido motivo de José y la mujer de Putifar<sup>646</sup> se convierte, en la versión hebrea, en una herramienta para presentar a la madrastra como antítesis de la madre biológica del príncipe. Mientras que el *Lem* describe las acciones que componen la reacción de la reina como fruto de un ataque de histeria y de un

<sup>643</sup> Weinstein 2009: 34.

<sup>644</sup> Voulo 1980: vv. 246-248.

<sup>645</sup> Epstein 1967: 84 vv. 197- 200.

<sup>646</sup> Kantor 1988: 53. La historia de Putifar en la Biblia se encuentra en *Génesis* 39: 1- 18.

ánimo desordenado al mostrarla dando voces, gritos y tirándose del pelo, *MS* la presenta como expresiones de luto: rasgándose la ropa, posando una mano sobre la cabeza llorando, soltándose los cabellos, etc. Se establece así un paralelismo claro entre estas acciones y los ritos de luto realizados por la madre biológica para poder concebir a un heredero: la madre pasa un duelo para poder darle la vida al príncipe y la madrastra lo pasa con el propósito de quitársela.

La madrastra no se contenta con fingir, sino que también tergiversa los acontecimientos. La madrastra en el *Lem* cuenta que:

E el rrey [...] preguntole que que ouiera. E ella dixo: "Este que dezides que non fabla me quiso forçar de todo en todo, e yo non lo tenia por tal"<sup>647</sup>.

La madrastra, en *MS*, le cuenta al rey que:

הלא אמרת כי בנך [אלם הוא] אלא שקר הוא כל שעושה. בחכמת רשע עושה.  
בא עמי ויאבק בחדרה והתחלתי לדבר עמו ותפשני ומה לשכב עמי ויאבק עמי  
בכח וגברתי עליו ונפטרתי מידו.<sup>648</sup>

[Pues dijisteis que vuestro hijo era mudo, mas es mentira todo lo que hace. Con sabiduría malévola lo hace. Vino conmigo a los aposentos, empecé a hablar con él y propuso acostarse conmigo; luchó conmigo con fuerza, mas lo dominé y de su mano me libré]<sup>649</sup>.

En la versión hebrea, la mujer se explaya en la descripción de las acciones violentas de carácter sexual con las que el príncipe la había intentado forzar. El texto castellano ofrece, por el contrario, una descripción más implícita. De nuevo, se ve cómo el texto hebreo incide en los elementos eróticos inmorales de la madrastra, presentándola como la antítesis de la mujer justa, que sería la madre biológica del heredero.

En el texto hebreo, además, tanto la madre del príncipe como la madrastra recurren constantemente a las alusiones del texto bíblico. La primera utiliza el contexto bíblico para subrayar el potencial salvador de la fe en la divinidad y lo enlaza con la situación actual, la falta de heredero, como medida propiciatoria. La segunda, como se apuntó anteriormente, engarza algunas expresiones bíblicas de discurso amoroso para presentar su falso amor al príncipe como sincero; así, transforma la tradición exegética bíblica que atribuye al discurso erótico un valor espiritual y religioso.

<sup>647</sup> Vuolo 1980: vv. 248-253.

<sup>648</sup> Epstein 1967: vv. 200-210.

<sup>649</sup> Kantor 1988: 53.



No obstante, la madrastra no se detiene ahí; además del discurso para manipular la realidad y narrar otra situación distinta a la real para convencer a los oyentes de lo que no existe, ejecuta en los cuentos una serie de acciones que resaltan la fuerza dramática de sus palabras. Lacarra describe sus atributos teatrales en la versión española:

La mujer revela por medio de gestos y acciones simuladas su creciente impaciencia. Su primer cuento irá precedido del siguiente anuncio: «Enxemplo de commo vino la muger al segundo día ante el rrey llorando e dixo que matase su fijo»<sup>650</sup>. La presentación sucesiva de la narradora no será nominal ni numérica sino temporal. El tercer día «lloro e dio bozes ante el rrey»<sup>651</sup> y concluyó su relato amenazando con darse muerte: «Si non me dieres derecho de quien mal me fizo, yo me matare con mis manos»<sup>652</sup>. Los gestos vendrán siempre en apago de sus cuentos. El quinto día, al finalizar su intervención, «ovo miedo el rrey que se mataría con el tosigo que tenía en la mano, e mando matar su fijo»<sup>653</sup>. Esta correlación entre amenazas y gestos, sumados a los relatos, se rompe en el último día, cuando la mujer pretende suicidarse<sup>654</sup>.

La madrastra, en el *Lem*, amenaza con quitarse la vida en tres ocasiones, aunque lo importante no es la acción en sí, sino el efecto que la narración de esa acción ejerce sobre el rey. De hecho, el monarca decide cambiar de decisión cada vez que oye sus actos, pero nunca tras verlos. Como precisa Lacarra:

El epígrafe [...] resume el argumento: «Enxemplo de commo vino la muger al seteno día ant.el rrey, quexandose e dixo que se queria quemar e el rrey mando matar su fijo apriesa antes qu.ella se quemase»<sup>655</sup>. [...] El rey no está presente en el lugar de los hechos y recibe una información oral, igual que si de un cuento se tratara. La mujer no pretende suicidarse, pero le interesa que lleguen al rey los ecos: «e mando dar fuego en derredor, e dezir que se queria quemar ella»<sup>656</sup>. La respuesta del monarca no se hará esperar: «e el rrey, quando esto oyo, antes que se quemase, mando matar al moço»<sup>657 658</sup>.

*MS* es menos rico en la expresión de los discursos dramáticos de la madrastra. Hasta el sexto día, solamente utiliza la expresión oral como amenaza al

<sup>650</sup> Vuolo 1980: 19 vv. 366-367.

<sup>651</sup> Vuolo 1980: 24 vv. 480-481.

<sup>652</sup> Vuolo 1980: 26 vv. 531-533.

<sup>653</sup> Vuolo 1980: 36 vv. 754-756.

<sup>654</sup> Lacarra 1979: 70.

<sup>655</sup> Vuolo 1980: 46 vv. 967-970.

<sup>656</sup> Vuolo 1980: 46 vv. 975-977.

<sup>657</sup> Vuolo 1980: 46 vv. 977-978.

<sup>658</sup> Lacarra 1979: 70.

rey, repitiendo cada vez verbos y sustantivos de la raíz נק"מ<sup>659</sup>, que en hebreo significa «venganza». Su exigencia vengativa es cada vez mayor, empezando por la venganza del padre sobre su hijo, seguida de la del rey sobre sus súbditos, para llegar, incluso, a exigirla sobre la divinidad. Solamente al final del sexto día constata su fracaso y, como último recurso, simula la intención de suicidarse en el río:

ויהי כי ראתה כי קרב הזמן ותצו לנערותיה ללכת עמה בנהר והיועצים הבינו כי רצתה להמית עצמה ושימו לה שומרים שלא יעזבוה פן תמית נפשה [...]. ותלך האשה ביום השביעי ותשלך עצמה בנהר, והיועצים מהרו להצילה. ויצו להרוג בנו<sup>660</sup>.

[Y, cuando vio que el día se acercaba, ordenó a sus criadas que fueran con ella al río. Los consejeros entendieron que quería suicidarse, por lo que le pusieron guardianes que no la abandonarían para que no se quitase la vida [...]. Al séptimo día, fue la mujer y se tiró al río y los consejeros se apresuraron a salvarla y mandaron matar a su hijo].

La última opción de la mujer es el suicidio, que aparece, además, en lugar de un cuento, es decir, constituye una especie de discurso<sup>661</sup>. A pesar de las diferencias entre las versiones, tanto el *Lem* como la historia de *MS* convierten la narración de la mujer en un discurso total que abarca palabras y acciones, como lo describe Hancock:

The way forward seems indicated by a feature that attends her acts of speech throughout the text: staged performances. This female creates her own alternate realities through a combination of dialogue and acts—as would a lawyer trying to convince a jury, or a preacher trying to persuade non-believers. Her body serves not as an enclosure—as does the body of the courtly lady and so other women in medieval literature—but as a conduit of her own expressive power<sup>662</sup>.

La madrastra utiliza no solamente su voz, sino también su cuerpo, como parte del discurso para invertir, así, el ideal femenino de mujer moral silenciosa e intocable eróticamente. La mujer habla y, al mismo tiempo, domina su cuerpo tanto para usar el recurso de la tentación sexual como para apoyar su propio relato. En la historia marco, el cuerpo femenino se convierte en una herramienta para dar vida (el nacimiento del príncipe, el perdón del rey a la madrastra en la

<sup>659</sup> Epstein 1967: 112 vv. 322-324; 178 vv. 612-614 ; 202-204 vv. 712-714 ; 230 vv. 825-826.

<sup>660</sup> Epstein 1967: 244 vv. 899-910.

<sup>661</sup> Kantor 1988: 56-58.

<sup>662</sup> Hancock 2004: 62.

versión hebrea<sup>663</sup>) y para quitársela (los intentos de suicidio de la madrastra; los intentos de la madrastra de asesinar al heredero; su propia muerte en la versión castellana).

En resumen, la historia marco presenta dos modelos femeninos, o, mejor dicho, un modelo ideal y su antítesis: la madre del príncipe, por un lado, y la madrastra, por otro. La fuerza de la voz femenina mediante el discurso y la corporalidad, tanto de la una como de la otra, resalta tres temas principales que luego se convertirán en el eje conductor de las historias del engaño:

1. Las relaciones bajo el poder patriarcal y la puesta en duda de la capacidad de dominio y juicio de ambos sexos.
2. La existencia de una realidad alternativa gracias al acto narrativo y sus consecuencias en las diferentes fases de la realidad existente (dentro y fuera del contexto literario).

Algunos *exempla* se refieren al mismo tema, creando así una relación dialogante con la historia marco. Por ejemplo, *Avis* trata la capacidad narrativa como presentación de la realidad. Según Kantor:

Lo interesante en el mecanismo de este engaño es que, a diferencia de las otras historias en que se trata de un acto verbal producido por el actante agente que manipula o disfraza por medio de la palabra hechos y evidencias, aquí se trata de convertir un acto de palabra en otro, el testimonio del pájaro, en falso. El medio para lograrlo es obligar al acusador a emitir una segunda afirmación tan obviamente falsa que invalida la veracidad de todos sus actos verbales anteriores<sup>664</sup>.

Ese tema se convierte en el eje principal en las historias que abren y cierran el ciclo de los relatos intercalados: *Leo* e *Ingenia*.

En cuanto a *Leo*, este *exempla* cuenta la historia de un rey que desea acostarse con la mujer de otro hombre durante la ausencia de este. Al llegar a casa de la mujer, ella le pide permiso para arreglarse y, mientras tanto, le deja un libro para que lo vaya leyendo. En *MS*, el libro cuenta la historia de David y Betsabé (2 *Samuel*: 10-11) y, en el *Lem*, se trata de un código legal que narra los

<sup>663</sup> Epstein opina que el perdón de la madrastra al final de la historia marco y el hecho de que salva la vida es fruto de la influencia de los valores religiosos del judaísmo medieval: «In all versions except the Hebrew the queen is punished. [...] Only in the Hebrew is she permitted to go free, for is it not written, "what is hateful unto you, do not unto others?"» (Epstein 1965: 17). Para apoyar su hipótesis, cita el Midrash sobre Ajasuero, que se arrepintió después de ordenar la ejecución de Vashti: «A Midrash relates that Ahasuerus was considered a fool because he ordered his wife Vashti executed upon the advice of his counselors: «The king's true character appeared when he grew sober. Learning that he had had her executed, he burst out furiously against his seven counselors, and in turn ordered them to put to death» (Epstein 1970: 242).

<sup>664</sup> Kantor 1988: 154.

castigos que conlleva el adulterio. En ambos casos, la iniciativa femenina persuade al rey (como símbolo del poder patriarcal) de renunciar a su intención y marcharse sin consumir su deseo. La mujer utiliza aquí un discurso masculino (ambos libros fueron escritos por hombres) para evitar una injusta acción masculina, fruto del abuso de su propio poder.

Siendo la primera historia que abre el ciclo de los relatos intercalados, cuyo objetivo proclamado es mostrar los engaños y las astucias de las mujeres, se espera un ejemplo de una acción femenina infiel. Sin embargo, no es precisamente una historia de engaño, sino un relato sobre la virtud femenina al evitar la mujer una actitud infiel mediante la capacidad de conducir al personaje masculino a otro entendimiento de la realidad. El poder de la literatura<sup>665</sup>: la narración (del personaje femenino) y la lectura (del masculino) es lo que conduce el hilo de los sucesos en la realidad extratextual de la historia.

Nos enfrentamos, pues, a una historia ars- poética, en primer lugar, cuyo enfoque no solo muestra una actitud moral o inmoral dentro del marco de la institución matrimonial, sino el poder de la obra. Aun así, en esta obra, la mujer utiliza un libro escrito por hombres, un código legal o, en el texto hebreo, la historia bíblica. Es curioso cómo la mujer manipula una de las herramientas principales del poder masculino para provocar un cambio en el representante más elevado de ese mismo poder patriarcal, la figura del rey.

Así cuenta la versión del *Lem*:

Vu rrey qye amaua mucho las mugeres, e non auia otra mala manera sinon esta. E seye el rrey vn dia ençima de soberado muy alto; e miro ayuso e vido vna muger muy fermosa. E pagose mucho della, e enbio a demandar su amor. E ella dixo que non lo podria fazer seyendo su marido en la villa.

E quando el rrey oyo esto, enbio a su marido a vna hueste. E la muger era muy casta e muy buena e muy entendida. E dixo: - Señor, tu eres mi señor e yo so tu sierua; e lo que tu quesieres quiero lo yo. Mas yrme he a los vaños afeytar. – E quando torno, dio.l vn libro de su marido en que auia leyes e juyzios de los rreyes de commo escarmentauan a las mugeres que fazian adulterios; e dixo: - Señor, ley por ese libro fasta que me afeyte.

estaua; e duro esto gran sazon-

E la muger dixolo a sus parientes que su marido que la auia dexado, e non sabia por qual rrazon. E ellos dixieronlo a su marido: - ¿Por qué non te llegas a tu muger? – E el dixo: - Yo falle los arcolcoles del rrey en mi casa, e he miedo; e por eso non me oso llegar a ella. – E ellos dixieron: - Vayamos al E el rrey abrio el libro; e fallo en el primer capítulo commo deuia el adulterio ser defendido. E ouo gran verguença, e peso-l mucho

<sup>665</sup> Weinstein 2009: 32-33.

de lo qu-el quisiera fazer; e puso el libro en tierra e sallose por la puerta de la camara, e dexo los arcorcoles so el lecho en que estaua estando.

E en esto llevo su marido de la hueste. E quando se asento elen su casa, sospecho que y durmiera el rrey con su muger: e ouo miedo e non oso dezir nada por miedo del rrey, e non oso entrar do ella rrey, e agora demosle enxemplo de aqueste fecho de la muger, e non le declaremos el fecho de la muger; e si el entendido fuere, luego lo entendera.

E estonçes entaton al rrey, e dixieronle: - Señor, nos auemos vna tierra, ediemos- la a este omme bueno a labrar, que la labrase e la desfrutase del fruto della. E el fizolo asi vna gran sazon, e dexola vna gran pieça por labrar. - E el rrey dixo: - ¿Qué dizes tu a esto? - E el omme bueno rrespondio e dixo: - Verdat dizen que me dieron vna tierra asi commo ellos dizen; e quando guy vn dia por la tierra, falle rrastro del leon, e oue miedo que me conbrie; por ende dexe la tierra por labrar. - E dixo el rrey: - Verdatr es que entro el leon en ella; mas non te fizo cosa que non te oviese de fazer, nin te torno mal dello. Por ende toma tu tierra, e labrala.

E el omme bueno torno a su muger e preguntole por que fecho fuera aquello; e ella contogelo todo, e dixole la verdat commo le conteçiera con el. E el creyola, por las señales que.l dixiera el rrey, e despues se fiaua en ella mas que non de ante<sup>666</sup>.

La versión hebrea modela la historia de modo que destaca mucho más su semejanza con la historia bíblica de David y Betsabé:

מלך אחד [היה] בעיר אחד חכם ונבון והיה אוהב נשים מאד. בעומדו על עלייתו ראה נערה יפה מאד והיא בעולת בעל. וחמדה המלך בלבו, ויקם בלילה עם סריסיו וילך אל בית האשה לדבר אליה ולמלאות תאוותו. ויבא בתוך הבית פתאום ויהי בראותו האשה ותאמר לו: "היה שפחתך בידיך לעשות הטוב והישר בעיניך. אלך החדרה ואפשוט את בגדי ואחר אבא למלך!"

[ויאמר לה:] 'לכי'. ותקח ספר אחד ותשם הספר פתוח לפניו ותאמר לו: 'יקרא אדוני בספר הזה עד בואי אליך'.

ויקרא המלך בספר וימצא כתוב בו: 'איש אשר ישכב וגו''. והיא ברחה מפתח לפתח אל בית אביה. וישב המלך בבית. ויהי כראות המלך שלא באה האשה וינחם המלך מאד ויבהל ויקם [וילך] אל ביתו. וישכח שם את שרביט הזהב אשר בידו.

ויהי בבוקר ויעל בעל האשה אל ביתו ויצא שם שרביט המלך. ויירא מאד לדבר אליה להוכיחה בדברים. ויאמר אל עצמו שלא לשכב עוד עמה.

<sup>666</sup> Vuolo 1980: 15-17 vv. 270-324.

ותקם האשה ותלך אל בית אביה ותשב שם חדש ימים. ותגד לאביה ולאחיה את דברי המלך. ויקומו וילכו ויצעקו לפניו לאמר: "אדונינו המלך! על איש אחד צעקנו. אם רצון [ך] כך, צוה ויבא לפניך."

ויצו המלך ויבא לפניו. ויאמר אבי הנערה: 'א [ת] זה הפקדנו כרם נאה ומשובח, ועושה פרי בעתו, והניחו למשלח שור ולמרמס שה'.

ויען האיש ויאמר אל המלך: 'הכרם שנתנו לי עבדתי ושמרתי אותו בשמירה מעולה. ומדי עברתי בו ראיתי בתוכו [פעם אחת הארי ויראתי להיות בתוכו עוד] פן יפגע[ני] הארי שם וי[אכ]לני'.

ויבן המלך בדברי חידתם ואמר אל בעל האשה: 'אמנם כי בא הארי שם ומצא פרי אשכולותיה נאים וטובים; ולא אכל פרייה ולא פרץ גדרה ולא ישוב שם עוד'.

ויבא האיש אל הבית לאשתו כבראשונה, והמלך ניהם על שרביטו ועל חרפתו<sup>667</sup>.

[Había un rey en una ciudad, sabio e inteligente, que amaba mucho a las mujeres. Estando de pie en su azotea, vio una joven muy hermosa, pero que estaba casada y a la que deseó con su corazón<sup>668</sup>. Por la noche fue con sus servidores a la casa de la mujer para hablar con ella y cumplir su deseo<sup>669</sup>. Entró a la casa y sucedió que, al verlo, la mujer le dijo: «He aquí a vuestra servidora, que está a vuestra merced para hacer aquello que vos estiméis bueno y correcto. Iré a los aposentos, me desharé de mis ropas y luego vendré ante vos».

Él contestó: «id», y ella tomó un libro, lo abrió ante él y le dijo: «leed, mi señor, este libro hasta que regrese»<sup>670</sup>.

El rey leyó el libro y encontró escrito en él: «el hombre que se acueste, etc.»<sup>671</sup>. [Ella] Huyó, de puerta en puerta, hasta la casa de su padre mientras el rey permanecía sentado en la casa. Y sucedió que, al ver el rey que la mujer no venía, fue grande su arrepentimiento y se apresuró a volver a su casa<sup>672</sup>, dejando atrás el cetro que llevaba en la mano<sup>673</sup>.

Resultó que, a la mañana siguiente, volvió el marido de la mujer a la casa y halló allí el cetro del monarca<sup>674</sup>, por lo que temió dirigirse a ella y hacerle reproches<sup>675</sup>. Se dijo a sí mismo que no volvería a acostarse con ella<sup>676</sup>.

<sup>667</sup> Epstein 1967: 92-100 vv. 232-275.

<sup>668</sup> Kantor 1988: 69.

<sup>669</sup> Kantor 1988: 70.

<sup>670</sup> Kantor 1988: 71.

<sup>671</sup> Kantor 1988: 71.

<sup>672</sup> Kantor 1988: 72.

<sup>673</sup> Kantor 1988: 74.

<sup>674</sup> Kantor 1988: 74.

<sup>675</sup> Kantor 1988: 75.

<sup>676</sup> Kantor 1988: 75.

Y ella fue a la casa de su padre, donde permaneció un mes. Le contó a él y a sus hermanos la propuesta del rey<sup>677</sup>. Estos se levantaron, se fueron y gritaron ante el monarca diciendo: «¡Nuestro señor, el rey! Contra un hombre clamamos. Si es esa vuestra voluntad, mandad que nos presentemos ante vos».

Y así lo ordenó el rey, por lo que se presentó ante él. Y dijo el padre de la muchacha: «A este le confiamos un viñado hermoso y excelente, que da fruto en su tiempo, mas lo abandonó para pasto de los bueyes y para ser hollado por el ganado<sup>678</sup>.

Y dijo el marido: «El viñado que me dieron cultivé y vigilé con extrema precaución. Una vez pasé por él y vi dentro un león; temí volver a estar dentro, no fuese a ser que me encontrase el león allí y me devorase»<sup>679</sup>.

Y comprendió el rey su enigma y le respondió al marido de la mujer: «Cierto es que el león estuvo allí y halló el fruto de sus racimos agradable y bueno. Mas no comió de él y no quebrantó su cerco, ni volverá allí otra vez»<sup>680</sup>.

Regresó el hombre a la casa, a su mujer, como antes<sup>681</sup>, y el rey quedó lleno de remordimientos por su cetro y su vergüenza<sup>682</sup>].

Las alusiones bíblicas de la historia crean un diálogo intertextual con la Biblia. La semejanza de la situación actual con la historia de David y Betsabé se pone de relieve gracias a los cambios significativos que se encuentran en la versión de Haberman:

והיה המלך ההוא רחב ידים ואהוב לבריות ולא נמצא בו שום דופי כי אם אהבתו הרבה לנשים<sup>683</sup>.

[Y aquel rey era generoso y querido por la gente; no había en él defecto alguno, salvo su gran amor por las mujeres].

והיה מתהלך על הגג [...] והיא בעולת בעל<sup>684</sup>.

[Y andaba él sobre el tejado [...] mientras ella mantenía relaciones con su marido].

<sup>677</sup> Kantor 1988: 75.

<sup>678</sup> Kantor 1988: 76.

<sup>679</sup> Kantor 1988: 76.

<sup>680</sup> Kantor 1988: 78.

<sup>681</sup> Kantor 1988: 79.

<sup>682</sup> Kantor 1988: 79.

<sup>683</sup> Haberman 1946: 13-14 vv. 23-1.

<sup>684</sup> Haberman 1946: 14 vv. 1-3.

ואסור וארחץ וכן אבוא אל המלך<sup>685</sup>.

[Me iré a lavar y así vendré ante el rey].

ויקרא בספר וכתוב בו עונש איש. אשר ינאף את אשת איש. ויבן המלך כי בערמה עשתה האשה הזאת מה שעשתה<sup>686</sup>.

[Leyó en el libro donde estaba escrito el castigo a un hombre que cometiese adulterio con la mujer de otro y entendió el rey que con astucia hizo la mujer lo que hizo].

וילך אבי האשה ואחיה ויצעקו אל המלך ויאמרו: [...] זה האיש כל ימי היותו בארץ השקה והזריעה והצליחה ועשתה פרי, וימים רבים עזב הארץ ולא בא אליה ולא השקה והנה היא יבשה ואשכולותיה נהפכו לצמוקים.

ויאמר המלך לבעל האשה: מה תאמר אתה האיש? ויאמר: אמנם, אדוני המלך, כי נתנו לי האנשים האלה ארצם ומעת לקחי אותה עבדתי חרעתי והשקיתי [...] ועל כן עזבתה היום לכמה זמן.<sup>687</sup>

[Y fueron el padre de la mujer y sus hermanos y clamaron al rey diciendo: «[...] y este hombre, todos los días que estuvo en la tierra, la regó y la sembró hasta que prosperó y dio fruto, mas hubo muchos días en que abandonó la tierra y no vino a ella, ni la regó y aquí está seca y sus racimos se convirtieron en uvas pasas».

Y dijo el rey al marido de la mujer: «¿Qué diríais vos, el marido?» A lo que este respondió: «Cierto es, mi señor, que estos hombres me dieron su tierra y desde que la llevé, la labré, sembré y regué [...] y por ello la abandoné ahora por algún tiempo].

En este caso, la mujer consigue cambiar la visión del hombre de la realidad mediante la lectura de otra obra masculina, otra expresión del poder patriarcal absoluto (Dios) en el mundo. La versión hebrea sugiere el poder patriarcal también gracias al cetro, cuya simbología fálica y masculina es obvia. La capacidad femenina de cambiar la comprensión de la realidad sirve precisamente para retornar el orden masculino patriarcal a su equilibrio moral correcto.

En esta historia la mujer toma la iniciativa, pero la narra a través de una voz masculina. La última historia que cierra el ciclo de estos relatos intercalados,

<sup>685</sup> Haberman 1946: 14 vv. 7-8.

<sup>686</sup> Haberman 1946: 14 vv. 11-13.

<sup>687</sup> Haberman 1946: 14-15 vv. 20-10.



*Ingenia*, retoma el mismo motivo, volviendo desde otro ángulo a los libros escritos por hombres.

Esta historia se desarrolla de modo bastante distinto en el texto hebreo y en el castellano, aunque, finalmente, la orientación y el sentido de ambos es parecida. *MS* cuenta:

היה איש חכם גדול והלך לכתוב מרמת הנשים, ויאסוף מספר ממאמתן הרבה משאות. ויחשב שלא נשאר מרמה לכתוב. ויבא בעיר אחת ויצא שר העיר עשה משתה לכל אנשי העיר. ויהי בראותו שר העיר שבא מארץ רחוקה וחולה ויאספו אל ביתו ויאמר לאשתו: 'מהרי ועמדי עליו, אולי תוכלי להאכילו מאומה'. וילך השר מהם עם אנשיו. ותשאלהו האשה: 'מאישה הדרך באת?' ויאמר [ל]: 'הלכתי לכתוב ולקבוצ' במרמת הנשים והכל כתבתי'. ותאמר לו האשה: 'עזוב כל זאת. שנינו בבית אחד ואין זא אתנו בא ושכב עמי, כי אישי נשא אשה אחרת עלי'. ותחל לחבקו ולנשקו ויקם אל המטה לשכב עמה. והיא צעקה צעקה גדולה. ויבא בעלה האנשים עמו. והאיש נפל כמת מפחד. ותאמר לאישה: 'הנה הבאת לי איש וכאשר אכל מן האוכל נחנק שלא היה יכול לבולעו מרוב חוליו. וצעקתי בקול גדול פן ימות'. ויאמר לה בעלה: 'השקהו דבש ונהגו בו מעט מעט'. וילך השר אל המשתה. והאשה אמרה אל החכם: 'הכתבת המרמה הזאת?' ויאמר: 'לא'. ויקם האיש וישרוף כל ספריו, ויאמר: 'לריק יגעת'.<sup>688</sup>

[Había un hombre muy erudito que se disponía a escribir sobre los engaños de las mujeres<sup>689</sup>. Reunió un gran número de tratados acerca de sus engaños y pensó que ya no quedaba ninguno sobre el que escribir<sup>690</sup>. Y llegó a una ciudad y encontró que el gobernador había preparado un banquete para todos los ciudadanos. Al ver el gobernador que el hombre provenía de tierras lejanas, lo llevó a su casa y le dijo a su mujer: «Apresuraos y atendedlo, quizá podáis hacerle algo de comer». Y partió el gobernador con sus hombres<sup>691</sup>. La mujer le preguntó: «¿Por qué camino vinisteis?» y le contestó: «Partí a escribir y a reunir los engaños de las mujeres y todo lo he escrito»<sup>692</sup>. Y le dijo la mujer: «Dejad todo eso. Estamos los dos en una casa y no hay extraño con nosotros. Venid y acostaos conmigo, que mi marido tomó otra mujer además de mí». Empezó a abrazarlo y a besarlo y fue hacia la cama a acostarse con ella. Profirió ella un gran grito y vino su marido junto con sus hombres<sup>693</sup>. El hombre cayó como muerto por el miedo y dijo la mujer: «He aquí que me trajiste un hombre y, al probar la comida, se atragantó de tan enfermo y grité fuerte no fuera a ser que muriera». Y su marido le contestó: «Dadle de beber miel y manejadlo muy suavemente» y se fue el gobernador al banquete<sup>694</sup>. Y la mujer le preguntó al erudito: «¿Acaso escribisteis ya

<sup>688</sup> Epstein 1967: 274-282 vv. 1043-1075.

<sup>689</sup> Kantor 1988: 159.

<sup>690</sup> Kantor 1988: 159.

<sup>691</sup> Kantor 1988: 161.

<sup>692</sup> Kantor 1988: 162.

<sup>693</sup> Kantor 1988: 163.

<sup>694</sup> Kantor 1988: 164.

sobre este engaño?’ y dijo: «No». Y fue el hombre y quemó todos sus libros y dijo: «En vano me afané»<sup>695</sup>].

En el *Lem* se encuentra lo siguiente:

Vn omme que non queria casar fasta que sopiese e aprendiese las maldades de las mugeres e los sus engaños.

E anduuo tanto, fasta que lleo a vn aldea, e dixieronle que auie buenos sabios del engaño de las mugeres. E costo.l mucho aprender las artes. Dixo.l aquel que era mas sabidor: - ¿ Quieres que te diga? Jamas nunca sabras nin aprenderas acabadamente los engaños de las mugeres, fasta que te asientes tres dias sobre la çeniza e non comas sinon vn poco de ordio [...] Estonçes posose sobre la çeniza, e fizo muchos libros | de las artes de las mugeres.

E despues que esto ouo fecho, dixo que se queria tornar para su tierra. E poso en casa de vn omme bueno; e el huesped le pregunto de todo aquello que leuaua. E el le dixo donde era, e commo se auia asetado sobre la çeniza de mientras trasladara aquellos libros, e commo comiera el pan de ordio, e commo pasara mucho cueyta e mucha lezeria, e traslado aquellas artes.

E despues qu.esto le ouo contado, tomolo el huesped por la mano e leuolo a su muger; e dixo.l: - Vn omme bueno e fallado que viene cansado de su camino. – E conto.l toda su fazienda, e rrogole que.l fiziese algo fasta que se fuese esforçando: estonçes era flaco. E despues qu.esto ouo dicho, fuese a su mandado.

E la muger fizo bien lo que.l castigara. Estonçes començo ella de preguntalle que omme era o commo andaua: e el contogelo todo. E ella, quando lo vio, touolo por omme de poco seso e de poco rrecabdo, porque entendio que nonca podia acabar aquello que començara. E dixo: - Bien creo verdaderamente que ninca muger del mundo te pueda engañar, nin es a enparejar con aquestos libros que as adobado. – E dixo ella en su coraçon: - Sea agora quam sabidor quisiere, que yo || le fare conosçer el su poco seso en que anda engañado. ¡ Yo so aquella que lo sabre fazer!

Estonçes lo llamo, e dixo: - Amigo, yo so muger mançeba e fermosa, e en buen sazon; e mi marido es muy viejo e cansado, e de muy gran tiempo pasado que non yazio conmigo. Por ende, si tu quisieses, e yasieses conmigo, que eres omme cuerdo e entendido, e non lo digas a nadie.

<sup>695</sup> Kantor 1988: 165.

E quando ella ouo dicho, cuydo.s que le dezia verdat; e leuantose e queso trauar della. E dixo: - Espera vn poco, e desnudemonos. – E el desnudose; e ella dio grandes bozes e garpios, e rrecudieron luego los vezinos. E ella dixo, ante que ellos entasen: - ¡ Tiendete en tierra, sinon muerto eres! – E el fizolo así; e ella mito.l vn gran bocado de pan en la boca.

E quando los ommes entraron, pescudaron que que oviera. E ella dixo: - Este omme es nuestro huesped, e quisose afogar con vn bocado de pan, e boluiensele lo ojos. – Estonçes descubriolo, e echo.l del agua porque acordase: el non acordaua, en todo esto echando.l agua fria e alynpiandole el rrosto con vn paño blanco.

Estonçes salyeronse los ommes, e fueronse su | carrera. E ella dixo: - Amigo, ¿en tus libros ay alguna tal arte commo esta? – E dixo el: - En buena fe, nuna la vi nin la falle tal commo esta. – E dixo ella: - Tu gasteste y mucha lazeria e mucho mal dia, e nunca esperes ende al, que esto que tu demandas nunca lo acabaras, tu nin omme de quantos son nasçidos. – E el, quando esto vio, tomo todos sus libros e metiolos en el fuego, e dixo que demas auia despendido sus dias<sup>696</sup>.

La elección de abrir y cerrar los *exempla* con ese punto de vista incita al público, tanto en el mundo intratextual (el rey) como en el extratextual (los lectores y oyentes), a interpretarlos con cierta ambigüedad respecto a los valores y las relaciones presentadas entre hombres y mujeres. La clausura del ciclo con *Ingenia* remata los diferentes aspectos críticos que surgieron a lo largo del debate, proponiendo un caso en el que la palabra femenina tiene la capacidad máxima de crear una realidad ficticia y, al mismo tiempo, desarmando cualquier discurso sobre su veracidad con la quema de los libros.

Bajo una faz paródica y cuasi misógina, ambas versiones consiguen introducir ciertas críticas sobre la institución matrimonial. Tanto *MS* como el *Lem* parten de dos conceptos fundamentales sobre la conducta apropiada de la mujer en el pensamiento religioso judío y cristiano medieval: su vinculación al espacio doméstico<sup>697</sup> y su silencio. En lugar del silencio femenino esperado, la obra presenta la fuerza de la voz de la mujer mediante su discurso y su corporalidad, tanto en la novela marco como en los *exempla* engarzados. La voz femenina presenta la existencia de una realidad alternativa por medio del acto narrativo y sus consecuencias en las diferentes fases de la realidad existente (dentro y fuera del contexto literario).

<sup>696</sup> Vuolo 1980: 48- 51 vv. 1023- 1090.

<sup>697</sup> Véase el sexto capítulo de esta tesis.

## Conclusiones

La dinámica del discurso femenino en las obras analizadas funciona según el Modelo del Jazz: en una primera etapa, se expone el orden regente bajo dominio patriarcal, incluso la voz femenina reafirma sus valores. Meheteval; la reina, madre del sucesor en la historia marco de Sendebár; las mujeres honradas que rechazan al Arcipreste; Doña Endrina; las amadas en *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* y *Flores y Blancaflor* expresan un discurso moral que marca los límites de la conducta sexual adecuada. No obstante, la *repetición* de este discurso en boca de la mujer, posicionada en contra del personaje masculino, que se presenta como posible agresor de los valores regentes, desestabiliza el equilibrio tradicional conocido. El desequilibrio se convierte en una *inversión* a través de los siguientes temas:

- el poder descriptivo de la palabra femenina;
- la caracterización metafórica de la voz femenina con símbolos fálicos o agresivos como flechas, lanzas, etc. en *Melitsat Efer veDinah*, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* y *La historia de Sahar y Kimah*; y
- la voz femenina erudita, tradicionalmente vinculada al mundo masculino. Dinah, la madrastra de *MS*, Kimah, Yefefiah y Yemimah utilizan referencias de fuentes bíblicas y rabínicas dentro de su discurso erótico y les atribuyen un sentido irónico.

La inversión se dilata con el poder persuasivo de la palabra en combinación con el lenguaje corporal y su potencial erótico. La reconfirmación del orden patriarcal, es decir, el desenlace, llega tras una larga *detención*, donde se siguen oyendo los ecos del habla femenina.

4. EL CUERPO QUE HABLA: EL DISCURSO FEMENINO, *BODYTALK* Y LA NARRACIÓN COMO MODIFICADORES DE LA REALIDAD INTRA Y EXTRATEXTUAL

## **CAPÍTULO 5**

### **EL CUERPO Y LA MIRADA REFLEXIONES SOBRE LA MIRADA MASCULINA Y FEMENINA: RÉGIMEN DE PODER Y PROYECCIÓN**



## CAPÍTULO 5

### **EL CUERPO Y LA MIRADA<sup>698</sup>. REFLEXIONES SOBRE LA MIRADA MASCULINA Y FEMENINA: RÉGIMEN DE PODER Y PROYECCIÓN**

La representación femenina como cuerpo que observa y es observado supone un pilar principal de las relaciones entre hombres y mujeres<sup>699</sup> en la Edad Media. En una sociedad religiosa, en la que los códigos de conducta estaban férreamente establecidos y donde las restricciones de contacto físico y oral limitaban radicalmente las posibilidades de interacción, la mirada era considerada como el único medio de contacto directo que no constituía una transgresión de las normas.

La paradójica naturaleza de la vista<sup>700</sup>, según Spearing, al ser el sentido más fiable, por un lado, pero que por otro es el que menos satisface el apetito físico del cuerpo, permitía otorgarle un papel dominante en las relaciones eróticas. Este carácter implicaba la posibilidad de convertir la vista en una fuente de placer sexual por sí misma<sup>701</sup>. El gozo sexual de la mirada formaba una parte importante del amor profano, pero, al mismo tiempo, atraía la crítica religiosa que veía en él un motivo para la lujuria<sup>702</sup>.

Desde la poesía del deseo árabe y hebrea<sup>703</sup>, se le atribuyó a la mirada un sentido erótico<sup>704</sup> que marcaba las relaciones de poder y sumisión entre hombres y mujeres. Se creaba un juego con la jerarquía social<sup>705</sup> que invertía el orden real

<sup>698</sup> Me baso en este capítulo en gran medida en las premisas teóricas de Ferrante y Goldin. Véase: Ferrante 1975: 1-13, 37- 127; Ferrante, Economou y Goldin 1975: 3- 13; Goldin 1967; Goldin 1975.

<sup>699</sup> Una perspectiva feminista para la relación entre el cuerpo y la mirada, véase: Dovev 1993: 88-105; Fisher y Halley 1989.

<sup>700</sup> Spearing 1993: 5.

<sup>701</sup> Spearing 1993: 7.

<sup>702</sup> Spearing 1993: 7.

<sup>703</sup> Rosen 2006: 48-88.

<sup>704</sup> Rosen 2006: 48-49.

<sup>705</sup> Sobre la mujer y el mito de belleza como constituyentes de relaciones de poder, véase: Wolf 2004.



de manera momentánea, presentando al objeto observado (femenino) en posición de superioridad sobre el sujeto observador (masculino). Esta inversión<sup>706</sup> literaria de situaciones de observación<sup>707</sup> adquiriría a veces un sentido ideológico y estético.

En la poesía del deseo, la mirada, junto con otros motivos, revelaba procesos de masculinización de la mujer y feminización del hombre<sup>708</sup>. Se describía a la mujer con una simbología fálica y al hombre, como hueco y penetrado; se percibía a la amada como dura y sólida gracias a una serie de imágenes de materiales como el hierro, la piedra o el cristal y al hombre, por medio de materiales líquidos, suaves y derretidos; la mujer era representada solamente por su fisonomía exterior, mientras que se hizo hincapié en el interior del hombre, tanto en lo sentimental como en sus órganos: corazón, riñones, hígado, etc. Incluso las lágrimas femeninas eran lágrimas de cristal, a diferencia de las masculinas, que se mezclaban con sangre y colmaban los sufridos órganos<sup>709</sup>.

Se representaba al amante como débil e impotente y a la mujer, como poderosa y cruel; no obstante, era el hombre el que realmente dominaba la situación. Tanto en la poesía del deseo como en el amor cortés, la sumisión masculina camuflaba una imposición sobre la mujer<sup>710</sup>. El concepto tradicional que describía a la mujer desde un punto de vista masculino la convertía en un lugar «virtual», en ambos sentidos posibles de la palabra: por su carácter verosímil y por sus «virtudes»<sup>711</sup>.

La mirada constituye un doble reflejo, del observador y de lo observado. De modo parecido al escudo de Perseo<sup>712</sup>, le permite al poeta manipular al personaje femenino a la vez que confirma nuevamente las virtudes poéticas del hombre y, por medio de ellas, recalca su dominio tanto en el mundo intratextual como en el contexto sociocultural.

El hombre amante, poeta, *voyeur*, cuya mirada y descripción poética hace de la mujer su objeto de deseo, se presenta a sí mismo como víctima de las miradas agresivas de la mujer. Incluso cuando esta toma una actitud activa, realmente es el hombre quien aporta sentido.

El juego de agresor y víctima o jerarquía y sumisión que se traza entre la mirada femenina y su receptor y observador masculino parece, a primera vista, bastante sencillo. En su libro, Rosen<sup>713</sup> forma un esquema y sus posibles

<sup>706</sup> Rosen 2006: 49.

<sup>707</sup> Las premisas de Cixous contribuyen al entendimiento del tema, aunque sea de modo indirecto. Véase: Cixous 1976: 875-893.

<sup>708</sup> Rosen 2006: 82.

<sup>709</sup> Rosen 2006: 81.

<sup>710</sup> Rosen 2006: 78.

<sup>711</sup> Rosen 2006: 77.

<sup>712</sup> Rosen 2006: 68.

<sup>713</sup> Rosen 2006: 44-88.

inversiones en los poemas hebreos de los siglos X hasta XIII, empezando por los poetas de Al Ándalus y llegando a Todros Abulafia, en el Toledo del siglo XIII<sup>714</sup>. Este esquema describe una relación de aparente sumisión del amante herido por la mirada de su amada, pero que realmente reafirma el poder masculino sobre la mujer.

La metáfora de las flechas que disparan los ojos de la amada aparece ya en la poesía del deseo y llega hasta el *Lba*<sup>715</sup> y a la literatura cortés. La agresividad de la mirada<sup>716</sup> va dirigida al objeto observado, que se convierte en la víctima pasiva de la situación<sup>717</sup>. Tanto los ojos del sujeto que observa como los del que es observado se convierten en señales y canales<sup>718</sup> y las relaciones entre ambos se vinculan con cuestiones de poder e intimidad. La influencia de la poesía del deseo es perceptible en varios niveles de los textos que trato en este trabajo, aunque aquí me detendré tan solo en algunos ejemplos destacados.

En *Melitsat Efer veDinah* y en el *Lba*, textos expuestos a la tradición andalusí de la poesía del deseo<sup>719</sup>, la autoridad narradora se expresa desde una perspectiva masculina. Vidal Benbenist se valió directamente de sus antecedentes hebreos y, probablemente, también de la tradición árabe de manera indirecta; por su lado, Juan Ruiz se sirvió de la poesía árabe que aún resonaba en su época.

Tanto el Arcipreste, cuando observa a la primera noble, como Benbenist, cuando describe el primer encuentro de Efer con Dinah, utilizan metáforas de caza para describir el «cautiverio» masculino en el poder de la amada. Así escribe Juan Ruiz:

Así fue que un tienpo una doña me priso;/ de su amor non fui en ese  
tienpo repiso<sup>720</sup>.

A primera vista, parece que el Arcipreste otorga a la primera mujer poder y control en la situación presentada, caracterizándola con elementos viriles agresivos, como si atrajese al hombre a sus brazos. El verbo utilizado en el primer verso para describir la relación con la señora, «me priso», le atribuye a la mujer un papel activo, pues ejecuta una acción del campo semántico de la caza<sup>721</sup>, considerado normalmente como masculino e, incluso, violento. No obstante lo

<sup>714</sup> Véase una discusión más detallada sobre este aspecto en el octavo capítulo de esta tesis.

<sup>715</sup> Spearing 1993: 8.

<sup>716</sup> Spearing indica la base científica que menciona Platón en *Timaeus* y *Theaetetus*. Véase: Spearing 1993: 10.

<sup>717</sup> Sobre la mirada con fuerza fatal de la mujer, véase: Burgel 1989.

<sup>718</sup> Spearing 1993: 8, nota 27.

<sup>719</sup> Sobre el modelo del amor de Ibn Hazm y el modelo de la mujer ideal, véase: Bart 1973: 13-14, 174-174, respectivamente.

<sup>720</sup> Ruiz 2003: 111 vv. 77ab.

<sup>721</sup> Sobre la metáfora de la caza en el discurso amoroso en la poesía medieval en la Península Ibérica, desde Al Ándalus y hasta los reinados cristianos, véase: Rosen 2006: 80- 128.

dicho, ya en el segundo verso, el narrador retoma las riendas de la situación al declarar que no se arrepiente de su amor, reafirmando así su libertad de elección. No es la mujer, pues, quien controla la situación, como cautivadora y él como preso, sino que es el hombre quien decide si se trata de un amor conveniente para él o no.

De hecho, el Arcipreste elige abrir sus cortejos amorosos yendo más allá de las convenciones literarias de la época y aportando una posición mucho más compleja que la asignada por los roles literarios y sociales tradicionales. La presentación del personaje femenino como dominante y agresivo consigue replicar momentáneamente al poder viril absoluto, aunque bien es cierto que dicha réplica se puede encuadrar inmediatamente dentro de los límites de la convención estético-literaria, al matizar el poder varonil en las relaciones amorosas reales.

Efer compone un poema acerca del encuentro:

עפרה אשר חן כמעיל לובשת / אחשוק ונפשי יראה מגשת // חץ אהבתה עוררה  
ויהי סגור/ לבי כמטרה ועינה קשת // חכה לצודני כחכה הועלה/ ואני כבן ציפור  
וניבה רשת<sup>722</sup>.

[Gacela que porta la gracia cual abrigo / la desearé [mas] mi alma teme acercársele. // La flecha de su amor me alcanzó; mi corazón, su objetivo y su ojo, el arco. // Su paladar me pescó cual caña/ yo, un pájaro y sus palabras, una red].

Efer describe una situación en la que la mujer intenta capturarlo en su red, mientras que la situación real es totalmente opuesta: no es la mujer quien desea capturar al hombre, sino este el que intenta forzarla al matrimonio. Según Hus, este poema, escrito en la fórmula clásica andalusí, presenta una situación típica de este género en la que aparece una amada cruel que caza y maltrata al amante enamorado y miserable. No obstante, el poema se aparta de lo común y se ubica en el nuevo contexto; se presenta una trama minuciosa como si fuera exactamente paralela a la relación de Efer y Dinah. La oposición absoluta entre la situación real de la relación y la situación cortesana descrita en el poema crea un efecto literario irónico e incluso grotesco<sup>723</sup>.

De modo parecido, encontramos también la imagen de las flechas disparadas por la mirada femenina, que hieren a su observador varonil. En la *Melitsah*, se describe la susceptibilidad del observador y el peligro que contienen las pupilas y los párpados de la mujer, representando metonímicamente su

<sup>722</sup> Hus 2003: 153 vv. 27-29.

<sup>723</sup> Hus 2003: 92.

mirada. El padre de Dinah describe de este modo a Efer en segunda persona, antes del matrimonio con su hija:

נֶסֶךְ פְּרוֹשׁ גַּם הַחֲזֵק תִּרְנֶךְ	שׁוֹכֵב בַּיָּם (ה)אֶהְבֶּה הֶנֶךְ
זִיקוֹת (מֵאוּרִיה) עָלֶי פְּנֶיךָ	(ה)אֶהְבֶּה עֵזָה וְאֵיךְ תּוֹכֵל לִסְבּוֹל
<sup>724</sup> חֲצִים וְאַתָּה תֵּאָזֹר מִתְּנִיךְ	הִבֵּט (ל)עֲפַעְפִּי צְבִיה תַּחֲזֶה

[Surcando un mar de amor, alzád la bandera y agarrad el mástil,  
El amor es fuerte y cómo podríais aguantar su destello sobre vuestro  
rostro,  
Si miráis los párpados de la gacela, os deberéis defender de las flechas  
que veréis].

Juan Ruiz describe a Doña Endrina como si lanzase saetas por los ojos:

¡Ay, Dios! ¡Cuán hermosa viene Doña Endrina por la [plaza!/  
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garça!/  
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandança!/  
Con saetas de amor fiere quando los sus ojos  
alça<sup>725</sup>.

Efer, el amante anciano, utiliza la misma metáfora tradicional para describir la mirada de Dinah:

וּבְחִיצֵי אִישׁוֹנָה עֵינֵי הָאֲנָשִׁים תִּנְקֶרְךָ<sup>726</sup>.

[Con las flechas de sus pupilas les sacaré los ojos a los hombres].

En este caso, la metáfora tradicional adquiere un sentido irónico<sup>727</sup>. La vista del amante está realmente dañada, pero no por las miradas que disparan las pupilas de la amada, sino por su condición física deteriorada a causa de la vejez. Este juego de poder y jerarquía se enriquece con un efecto humorístico.

El dominio masculino de la mirada es correlativo a su control del lenguaje<sup>728</sup>. El hablante (masculino) refleja sus fantasías sobre una imagen femenina silenciosa que actúa como portadora de la mirada sin producir ningún sentido propio. Es decir, a pesar de que tanto el hombre como la mujer son

<sup>724</sup> Hus 2003: 169 vv. 207-210.

<sup>725</sup> Ruiz 2003: 311 vv. 653a-d.

<sup>726</sup> Hus 2003: 153 v. 25.

<sup>727</sup> Sobre el sentido irónico en la literatura de aquella época me he basado en el enfoque de Gaunt 1989: 1- 39.

<sup>728</sup> Véase sobre este tema y la relación entre mirada y poder (en el contexto moderno) en: Lauretis 1987.

objeto de las miradas, solamente el hombre funciona también como sujeto, desde cuyo punto de vista es presentada la mujer. De ese modo, es posible ver cómo Efer y el poeta describen a Dinah como un objeto de deseo masculino<sup>729</sup> repetidamente. Así, por ejemplo, en la obra se encuentra:

יוסף עפר להביט נוכח פני הנערה. והנה כעצם השמים תארה [...] ותיקר בעיניו  
מכל כלי חמדה. וכל אוצרות זהבו כאין נגדה. ולא יערכנה אודם [פטרדה]<sup>730</sup>.

[Continuó Efer mirando directamente a la cara de la joven. Fue su belleza como el mismo cielo [...] A sus ojos, era más preciosa que cualquier otro adorno. Todos los tesoros de su oro quedaron en nada al compararlos con ella. Y no llegó siquiera el rubí a igualarla en valor].

La comparación de la deseada Dinah con el oro y las piedras preciosas contribuyen a su «objetivación», su conversión en «objeto». Se encuentra un fenómeno parecido en el *Lba*: por ejemplo, después de la historia de Doña Endrina y Don Melón, el Arcipreste encuentra una nueva dama. Al igual que en la *Melitsah*, también aquí el primer encuentro es a través de una mirada:

Seyendo yo después d'esto sin amor e con coidado,/ vi una apuesta  
dueña se[e]r en su estrado<sup>731</sup>.

Juan Ruiz ve a la dama y, directamente, se enamora gracias a su aspecto, como un cazador que atisba su presa y se lanza a buscarla. La «captura» en ese caso se lleva a cabo mediante la vieja mediadora:

Aquella mensajera fue vieja bien leal / [...] / que çerca de la villa puso el  
araval<sup>732</sup>.

La dama no tiene iniciativa en la elección.

La importancia del aspecto físico, captado por la mirada, se enfatiza con la descripción de la mujer idónea para el amor<sup>733</sup>, gran parte de la cual se dedica a las características de la belleza externa. Esa descripción se realiza desde una perspectiva masculina, que percibe a la mujer como un objeto y ensalza su imperfección para un gozo mayor.

<sup>729</sup> Véase, por ejemplo: Hus 2003: 153 vv. 23-32.

<sup>730</sup> Hus 2003: 153 vv. 30-32.

<sup>731</sup> Ruiz 2003: 385 vv. 910ab.

<sup>732</sup> Ruiz 2003: 387 vv. 914a- 914d.

<sup>733</sup> Ruiz 2003: 237 ess. 431-433; 243-245, vv. 444a-448c.

La caracterización de Alda, la tremenda serrana, como un antimodelo a la mujer ideal refuerza este mismo concepto<sup>734</sup>. De nuevo, existe una descripción dedicada en mayor parte<sup>735</sup> al aspecto físico, exageradamente monstruoso. Es interesante anotar que, en esa descripción, el Arcipreste utiliza en múltiples ocasiones formas del verbo «ver», que matizan el concepto sensual de la mirada, como, por ejemplo:

La más grande fantasma que vi en este siglo<sup>736</sup>.

En el Apocalipsi Sant Juan Evangelista / no vido tal figura nin de tan mala vista<sup>737</sup>.

Mayores que las mías tiene sus prietas bravas; / yo non vi en ella ál, mas si tú en ella escarvas<sup>738</sup>.

Mas, en verdat sí, bien vi fasta la rodilla<sup>739</sup>.

Dígot' que non vi más ni t' será más contado<sup>740</sup>.

No obstante, ambos escritores desestabilizan el control masculino al matizar la impotencia de la mirada que intenta conquistar a la mujer deseada. El Arcipreste no puede alcanzar su meta, ya que la mujer se niega a corresponderle con su mirada. Se queja metafóricamente de sus propios ojos:

¡Ay, ojos, los mis ojos! ¿Por qué vos fuste poner/ en dueña que non vos quier' nin catar nin ver?/ Ojos, por vuestra vista vos quesistes perder:/ Penaredes, mis ojos, penar a amoretesçer<sup>741</sup>.

En la *Melitsah*, la ironía se desborda al descubrir que Efer está casi ciego. Así lo describen en su boda:

חתן [...] ובין עיניו תמשש חושך<sup>742</sup>.

[El novio [...] entre sus ojos hallarás la oscuridad].

<sup>734</sup> Véase sobre el diseño de Alda también en el tercer capítulo de esta tesis sobre la mujer y el carnaval.

<sup>735</sup> Ruiz 2003: 437- 443 vv. 1008c-1021a.

<sup>736</sup> Ruiz 2003: 437 v. 1008c.

<sup>737</sup> Ruiz 2003: 437 vv. 1011a-1011b.

<sup>738</sup> Ruiz 2003: 441 vv. 1015a-1015b.

<sup>739</sup> Ruiz 2003: 441 v. 1016a.

<sup>740</sup> Ruiz 2003: 443 v. 1020c.

<sup>741</sup> Ruiz 2003: 349 es. 788.

<sup>742</sup> Hus 2003: 175 v. 282.

Tras la boda, Dinah le reprocha:

כי כהתה עינך<sup>743</sup>.

[Se debilitaron vuestros ojos].

Se crea un paralelismo entre su impotencia sexual y su incapacidad de ver.

Tanto las descripciones de ceguera como de la belleza captada por la mirada utilizan el mismo lenguaje metafórico de luz y oscuridad, de modo que se enfatiza la falta de luz, la imposibilidad de ver la belleza al quedar uno a oscuras, ciego. Así, por ejemplo, canta uno de los invitados a la boda de Efer y Dinah, describiendo a la pareja nupcial:

חתן נכה רוח ופניו קיבצו / פארור ובין עיניו תמשש חושך  
נגדו יפת תואר כאור [שמש ובם / יבדיל אנוש בין] [אור] [ובין החושך]<sup>744</sup>.

[El novio, de espíritu caído y cuya cara se oscureció como el borde de una caldera (*Joel* 2,6<sup>745</sup>) / y entre cuyos ojos hallaréis la oscuridad // En comparación, (está) la bellísima doña, tan bonita como la luz del sol / y los distinguiría la gente (como) se distingue la luz de la oscuridad].

La inabarcable diferencia entre la condición real de Efer y su ilusión de ver queda iluminada irónicamente. El efecto de la mirada se expresa también gracias a la descripción del objeto observado, que se manipula en la *Melitsah* para ampliar el juego irónico. En uno de los poemas citados anteriormente<sup>746</sup>, utiliza Benbenist una metáfora bastante común en la poesía del deseo: llamando «gacela» a la amada. No es el único lugar de la obra donde Efer se refiere a Dinah con este término; por ejemplo:

עפרה אשר חן כמעיל לובשת<sup>747</sup>.

[Gacela que porta la gracia cual abrigo].

עפרה ברוב חדוה יעדתי<sup>748</sup>.

[Ofra, la gacela que he destinado (para mí) con inmensa alegría].

<sup>743</sup> Hus 2003: 181 v. 350.

<sup>744</sup> Hus 2003: 175 vv. 282- 283.

<sup>745</sup> Véase: Hus 2003: 175.

<sup>746</sup> Hus 2003: 153 vv. 25, 30- 32. Véase su estudio en las primeras páginas de este capítulo.

<sup>747</sup> Hus 2003: 153 v. 27.

<sup>748</sup> Hus 2003: 168 v. 201.

Dinah se queja ante su padre diciendo:

יערב משוש גילה בבן גילה ואל/ חברת צבי עופר זמיר פוצחת.<sup>749</sup>

[Se alegraría si tuviese a alguien de su edad y / cantarí a cual ruiseñor si disfrutase de la compañía de un ciervo (*tsvi ofer*)].

El juego propiciado por esta convención es irónico gracias al juego de palabras entre «ofra» («gacela», en hebreo) y Efer<sup>750</sup>. Este juego, creado por la aliteración sonora, contradice la convención de los amados en la poesía del deseo al constatar la ridícula realidad, en la que hay una distancia inabarcable entre la joven gacela y el viejo carcomido (en lugar del «*ofer*», el amado, el ciervo en la poesía del deseo)<sup>751</sup>.

En otro lugar de la obra, dice Dinah:

לו יחזו עפרה לעפר ניתנה/ לא כחשו בה כי לריק נוצרה.<sup>752</sup>

[Si hubieran visto que la gacela fue dada a Efer / no habrían negado que fue creada en vano].

Esta última cita dirige la atención de los lectores a la segunda connotación del nombre Efer, que emerge de la combinación bíblica «polvo y ceniza» (עפר, *afar va-efer*) de Génesis: 18, 27. Dinah lleva esa alusión a un extremo grotesco y carnavalesco hasta el punto de compararse a sí misma, acostada junto a Efer, su marido, con los muertos que yacen en la tierra (עפר, *afar*). Por ello, canta:

דינה בחיק שיבה [למעצבה/ ובמעטה זוקן עטויה ונכלמת  
תשכב בחיק איש רע זקן וגם מאוס/ רוחו ביד שינה נתונה ונפעמת  
דמתה בבית עפר אל שוכבי עפר/ אל נא רפא לה ואל נא תהי כמת.<sup>753</sup>

[Dinah, acostada tristemente en el seno de las canas / cubierta con una capa de vejez y avergonzada // se acostó junto a un hombre malvado, viejo y repugnante // cuyo espíritu cae en el sueño // Ella se asemejó, en la casa de Efer, a los que yacen en la tierra / Dios, por favor, ayúdala para que no aparente estar muerta].

Ambos escritores generan una tensión entre los motivos convencionales de la poesía del deseo y su significado subversivo dentro de la obra. Las situaciones de caza y los juegos de miradas comparadas con saetas delinean relaciones de poder en las que no siempre el hombre toma las riendas. A pesar de la primera

<sup>749</sup> Hus 2003: 159 v. 95.

<sup>750</sup> Véase sobre este juego de palabras también en el capítulo sobre el discurso femenino.

<sup>751</sup> Hus 2003: 94.

<sup>752</sup> Hus 2003: 164 v. 158.

<sup>753</sup> Hus 2003: 177 vv. 303- 305.



impresión de absoluto dominio del varón en el campo lingüístico y amoroso, los personajes femeninos gozan de cierta posibilidad de invertir el control en impotencia momentánea negando el cortejo masculino y creando situaciones irónicas. Como ya se ha mencionado en otro capítulo<sup>754</sup>, las convenciones literarias adquieren un doble papel: por un lado, conservan el sistema tradicional y patriarcal, presentando a los personajes femeninos a través de una mirada masculina; por otro, plantean una crítica a la sociedad judía y cristiana de la época.

El sentido subversivo se hace posible, entonces, en un sistema definido de valores en el que normalmente es el hombre quien observa a la mujer y donde la mujer devuelve (o no) la mirada. Tanto en la literatura hebrea como en la árabe, la mujer no suele dominar la situación de observación, aunque es cierto que se dan algunos casos diferentes, tal y como apuntaré ahora. La poesía trovadoresca puede haber influido en estos casos, puesto que en ella aparece también una voz femenina que describe al hombre objeto de su mirada.

El concepto tradicional supone un punto de vista masculino en el que las mujeres son objeto de mirada también de sus propios ojos<sup>755</sup>. Esa condición se debe a una realidad social en la que los hombres eran los únicos que podían expresarse públicamente y, por ende, compartir sus impresiones y sentimientos provocados tras ver al objeto amado, la mujer.

Las miradas no siempre son del mismo tipo; a menudo pueden interpretarse como la afirmación del poder de la mirada sobre el objeto contemplado. Sin embargo, también pueden ser una expresión de deseo, donde la distancia entre el ojo y su objeto marca una ausencia de energía y, por lo tanto, se traduce en frustración. Esta afirmación queda ya implícita en la concepción escolástica, que percibía la vista como el único sentido no afectado materialmente por su objeto. Así se garantizaba su carácter noble, siendo la mirada el sustituto de un contacto más cercano<sup>756</sup>.

El dominio de la mirada se interpretaba en la literatura medieval como el dominio del espacio simbólico del amor<sup>757</sup>. No obstante, como indica Spearing, la mirada no siempre se podía entender como expresión del poder patriarcal. Las relaciones entre poder y deseo eran complejas y, a menudo, ambiguas. Las situaciones descritas en las obras tardías de la Baja Edad Media jugaban con el género del observador y el objeto observado y la tensión entre la esfera pública y la íntima. Los diferentes autores manipulaban las convenciones tradicionales para repetir, invertir y suspender lo conocido, creando un efecto de deleite con cierto sentido social.

<sup>754</sup> Véase por ejemplo en el capítulo sobre la mujer y el carnaval.

<sup>755</sup> Spearing 1993: 23, nota 43.

<sup>756</sup> Spearing 1993: 24.

<sup>757</sup> Rosen 2006: 64.

Los romances, donde aparecen infinidad de miradas de mujeres, las representan de modo activo, tratándose no solamente de miradas que responden a una mirada masculina, sino que son producto de la iniciativa y consciencia femeninas<sup>758</sup>. La poesía trovadoresca<sup>759</sup> también refleja el sufrimiento masculino causado por la mirada femenina, aunque desde un ángulo diferente al de los efectos bélicos y guerreros de la poesía del deseo anteriormente descrita. Según Capellanus, el amor surge de la vista y el pensamiento<sup>760</sup> y despierta directamente un sufrimiento inmanente a su existencia. En su libro *De amore* (1180), Andreas Capellanus comienza con la siguiente afirmación:

Amor est passio quodam innata procedens ex vision et cogitatione  
inmoderata formae alterius sexus.

[El amor es un sufrimiento innato que resulta de la vista y el pensamiento incontrolado sobre la belleza del otro sexo<sup>761</sup>].

En esta perspectiva, la mirada no es necesariamente masculina, sino que puede ser originada por cualquiera de los integrantes de la relación amorosa. El apuro del observador u observadora no es provocado por la crueldad del objeto observado, sino por la imposibilidad de poseerlo físicamente mediante la mirada.

La *Historia de Flores y Blancaflor* propone varios ejemplos que expresan la fuerza de la vista y su peso en el sentimiento amoroso. Cuando el rey, padre de Flores, le pregunta por su tristeza tras la separación de Blancaflor, el príncipe le contesta:

Señor, sepa vuestra alteza que si vuestra alteza y la Reina mi señora me quitan a Blancaflor de delante mis ojos... porque toda mi alegría y mi bien es Blancaflor<sup>762</sup>.

La ausencia de la amada de «delante de (sus) ojos»<sup>763</sup> es la que provoca su gran sufrimiento, es decir, se le otorga a la mirada un sentido posesivo y la imposibilidad de realización despierta una falta física, casi palpable.

Esta fuerza atribuida a la vista en la realización del amor se refleja simbólicamente en las palabras de Glorisia, la criada de Blancaflor, tras ver al amado desaparecido de su señora surgiendo del cuévano de flores. La descripción

<sup>758</sup> Spearing 1993: 25.

<sup>759</sup> Sobre diferentes aspectos del amor cortés, véase: Akhurst 1990 (La posición del amante); Brook 1990; Boase 1999; Burns 1985; Burt 1973; Cherchi 1994; Kelly 1978; Robertson 1968: 1- 18; Donaldson 1979.

<sup>760</sup> Spearing 1993: 35.

<sup>761</sup> Spearing 1993: 32-33.

<sup>762</sup> Baranda e Infantes 1995: 107.

<sup>763</sup> Baranda e Infantes 1995: 107.

física se carga de un sentido metafórico gracias a la naturaleza de la vista, entre sensación palpable e ilusión sensual:

Como fui a mirar las rosas venía un ruiseñor dentro en ellas y así como las llegué a mirar, salió y diome en los pechos, que toda me espantó<sup>764</sup>.

El efecto de la mirada llega a un dramático clímax al ver a Flores verdaderamente:

Y Blancaflor, que vido que así lo afirmava, fue a la cámara por ver si era verdad lo que su doncella le dezía y como lo vido, cayó amortecida en tierra<sup>765</sup>.

Los dos cuadernos de ben Elazar, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* y *La historia de Sahar y Kimah*, presentan un magnífico ejemplo de la influencia de ambas tradiciones, la andalusí y la trovadoresca, en el diseño de la mirada. Los ecos de ambas permiten al autor conferirle a la vista de los participantes en la relación amorosa un sentido diferente al esperado dentro de cada contexto.

En ambas obras, el primer contacto con la amada es un contacto visual. En la descripción del primer encuentro de Yoshfe con las criadas, el autor se vale de una metáfora de la poesía del deseo. Su aspecto le roba el corazón:

אשר עיניהן לבבו / ועפעפי [הן לבבות] יגנבו  
ויבט אל זהר פניהן / ואל יפי עיניהן<sup>766</sup>.

[(Las mujeres,) que se maquillaban ojos / y párpados, robaban los corazones  
Él observó el esplendor de sus caras / y la belleza de sus ojos].

Como en la *Melitsah* y en el *Lba*, también Yefefiah elige el campo metafórico de la caza para describir cómo sus propios ojos provocan el amor:

ידידי והלא עיני / לבבות פרשה רשת  
תעורר אהבת דודים / ותכליתה מחדשת<sup>767</sup>.

[Amigo mío, mi mirada extiende su red hacia los corazones,  
Despertando el deseo de los amantes y renovando su fin].

<sup>764</sup> Baranda e Infantes 1005: 119.

<sup>765</sup> Baranda e Infantes 1005: 119.

<sup>766</sup> Yahalom 2009: 163 vv. 74-75.

<sup>767</sup> Yahalom 2009: 165 vv. 126-127.

No obstante, el amor entre ambos no se mantiene en la relación cuasi jerárquica de cazadora y víctima, sino que se convierte rápidamente en mutuo, como muestran las palabras que Yoshfe le dice a Yefefiah. Manteniéndose dentro del campo metonímico de la vista, alude al contexto bíblico del *Cantar* 4: 15 para fundir la reciprocidad de la mirada con el efecto sentimental que nace en el corazón de ambos, así como el sufrimiento que genera la distancia física:

הנה בעיניך לבבתיני /ועתה ממך הרחקתיני /אכן הכרע הכרעתיני<sup>768</sup>.

[Ciertamente me habéis encantado con vuestros ojos, / ahora me alejáis de vos / y con ello me derrotáis].

Ben Elazar enfatiza el apuro mutuo que provoca el amor, como es común en el amor cortés, utilizando el campo metafórico de la poesía del deseo andalusí y describiendo cómo los amantes intentan apagar la llama del deseo encendida por la vista con sus propias lágrimas:

ותשא עיניה ותרא יופי יפעתו / ותחל מאהבתו  
ותיקד אש בלבות השניים / ויגעו לכבותה בדמעות עיניים<sup>769</sup>.

[Prendió una llama en los corazones de ambos / y se esforzaron en apagarlo con las lágrimas de sus ojos].

La mirada es también el sentido que más demora el sufrimiento de Yemimah por no poder cumplir su deseo:

וישפה מדבר ומשחק עם יפהפיה / ומנגד ימימה צופיה  
בנפש מרה הומייה ובוכייה / היא נפעמה נכלמה<sup>770</sup>.

[Yoshfe habla y ríe con Yefefiah / y, desde en frente, los observa Yemimah  
Triste y avergonzada, / con amargura y llanto en el alma].

El mismo proceso en el que la vista provoca primero el amor y luego el sufrimiento por la falta de su realización física se repite en *La historia de Sahar y Kimah*. El primer impacto de Sahar en los ojos de Kimah es matizado por la mirada de todas de las damas del palacio que salen a verlo:

ויהי הוא מדבר את השירה/ותשקף אליו נערה מהבירה

<sup>768</sup> Yahalom 2009: 166 v. 134-135.

<sup>769</sup> Yahalom 2009: 166 v. 147.

<sup>770</sup> Yahalom 2009: 171 vv. 279-280.

ותרא יופיו ותתמה / ותרץ ותגד לאמה  
ותבוא האם ותראהו ותגד לחברתה/ ותרץ גם היא ותגד לגבירתה  
ותבואן כל נערות הבירה לראותו נועדו / אשה רעותה לא פקדו  
ותתיצב[נ]ה לחזות הדר יופיו ולשור / בנות צעדה עלי שור  
ויראוהו והנה פניו פני אריה / לפניו לא קם כמוהו ואחריו לא יהיה  
[...]  
וישא עיניו לראות הבירה / וישמע בקרבה קול המון שדי בא  
ויאמר מה קול ההמון / בתוך הארמון<sup>771</sup>.

[Mientras Sahar componía su poesía / lo observaba desde el palacio una muchacha  
Que, al ver su belleza, se asombró, / corrió y a su madre le contó  
Vino la madre, lo vio y con su amiga habló, / que también a su señora fue a contárselo  
Y fueron todas las damas del palacio a verlo, / no faltaba ninguna  
Se presentaron para observar el esplendor de su cara / marchando sobre la muralla  
Y lo vieron con cara de león, / sin igual, ni anterior ni posterior a él  
[...]  
Él alzó sus ojos para ver el palacio / y oyó dentro una multitud avanzando  
Y a sí mismo se preguntó, qué es esa multitud / en el palacio].

שמעו שירו ותבהלנה / ולא ידעו על מה תביטנה  
אם לשירו / אם להדרו  
אם לטוב מעניו / אם לזוהר פניו<sup>772</sup>.

[Escucharon su poema y se asustaron/ no sabían adónde mirar  
si a su poema / o su elegancia,  
su buen aspecto / o el esplendor de su cara].

A continuación, una vez encendido el amor en el corazón de ambos, Sahar se queja de su propia mirada por el sufrimiento que le ha generado a él:

ואיך יריבון עיניים / באיש יגע ורפה ידיים<sup>773</sup>.

[Cómo lucharán los ojos/ con un hombre agotado sin fuerzas].

<sup>771</sup> Yahalom 2009: 185 vv. 58-69.

<sup>772</sup> Yahalom 2009: 186 vv. 87-89.

<sup>773</sup> Yahalom 2009: 186 v. 78.

Kimah enfatiza el mismo sentido sentimental con una metáfora de la poesía del deseo, con las primeras palabras que graba sobre la manzana lanzada a Sahar:

שלום לך הרוג עיניים<sup>774</sup>.

[Os saludo, que por mi mirada moriréis].

Como en el cuaderno anterior, también aquí Sahar describe la reciprocidad del amor mediante la mirada. La dirección física de las observaciones ilumina el efecto emocional, típico del amor cortés:

ראיתיה וראתני / חשקתיה חשקתני<sup>775</sup>.

[La vi y me vio / la deseé y me deseó].

En los poemas que ambos se componen cabe destacar el uso tradicional del campo guerrero para describir las miradas, como he descrito anteriormente en este capítulo. Por ejemplo, en un poema que Sahar compone para Kimah, al entrar en su palacio, la describe así:

כימת אדמה תור בעינה חץ / כי לא לכימת רום ירות חיצים  
כימת אדמה היא תענה דוד / תגוש בעיניים מאוד אצים  
כימת אדמה תראה לחיה / כשני אנשים לוחצים נצים  
כימת אדמה תך בעיניים / לשפוך דמי נקי ותם רוצים<sup>776</sup>.

[La Estrella (Kimah) de la tierra lanza flechas con su mirada / mas la estrella del cielo no los lanza  
La estrella de la tierra tortura a su amado / encontrando a los ojos que se apresuran para verla  
La estrella de la tierra enseñará sus mejillas / como dos personas que combaten  
La estrella de la tierra golpeará con sus ojos / para derramar la sangre de los inocentes que la desean].

<sup>774</sup> Yahalom 2009: 186 v. 95.

<sup>775</sup> Yahalom 2009: 188 v. 125.

<sup>776</sup> Yahalom 2009: 193 vv. 245-248.

De modo muy atípico a la poseía hebrea<sup>777</sup>, se encuentra en la obra un poema que describe al amado, y no a la amada, con las convenciones de la poesía del deseo, pero desde una perspectiva femenina:

ותגדל אהבתם עד אין חקר / ותתבונן עליו בבקר  
ותשא משלה ותאמר:

הסהר יחנה מרום / השמש תהלך ארצה  
אשר זה עמך [עמד] / [חאת לבוא בלי אצה  
מבקש יום וליל יחד / יגל תואר צבי ימצא  
בעיניו יהרוג איש תם / והא דמי כבר נמצא

ותוסף פנות אל הדרתו / ואל יופיו ואל יפעתו  
חזה לא יתמר / בברק לחייו ואל עיניה תתמרמר  
ותוסף משלה ותאמר

מאור שמש ואור סהר / יקנאו בצבי סהר  
שניהם יעשקו אורו / ויוסיף לחיו זוהר  
יריבוהו ואך כל יום / לחייו יספו נוהר  
וכרעו לו אזי אורים / לזיוו תוארם צוהר  
וגם הודו עדי נוגהם / עלי אור לחיו יגהר  
אשר סהר דמות עופר / ומי אודם ומי טוהר  
ידמה דוד אלי שמש / כסיל בער בלב נמהר  
חכרו מור דרור ושמו / כשמן טוב וטוב יצהר  
ונדבות לב אמהות לו / [י]מהרם צבי מוהר  
ולו שואל יאו הונו / לתתנו לו אזי מהר  
ולו שואל אנוש נפש / נתנה אך היה נזהר  
לזאת אם נד ינידנו / ואם שוטט בראש כל הר  
אצפצף לו עלי נודו / כסיס עגור כסוס אדהר  
ואהגה אהמה כל יום / כיונים על ברוש תדהר  
אצו עבים נשוא שלום / לדוד חן רב כמי נהר<sup>778</sup>.

[Su amor llegó hasta el infinito /, Kimah contempló a Sahar por la mañana  
Y compuso estas palabras:

La luna se detiene en cielo /, el sol andará hacia la tierra  
Esta (luna) que contigo está se detiene / y este (sol) no se apresura en salir  
Quien busca el día y la noche juntos / los hallará en el aspecto del ciervo  
Con sus ojos al hombre inocente matará/ he aquí ya mi sangre está

<sup>777</sup> Apenas se conocen datos de descripción del amado desde el punto de vista de la amada, salvo en *Melitsat Efer veDinah*, donde la descripción hace un uso inverso de las convenciones tradicionales. Gracias al Dr. Matti Hus por su aportación sobre este tema.

<sup>778</sup> Yahalom 2009: 198-199 vv. 363-380.

Se dirigió de nuevo a su elegancia, / belleza y buen aspecto  
Su esplendor no se difuminará / en el brillo de sus mejillas y a sus ojos  
llegará  
Y así siguió versando:

La luz del sol y de la luna el brillar / envidiarán al ciervo Sahar  
Robarán su luz / (mas) él a sus mejillas esplendor añadirá  
Lucharán con él, pero cada día más / la luz sus mejillas inundará  
Entonces harán ante él las estrellas una reverencia / pues su luz es, en  
comparación, como la de una ventana  
Incluso admitirán que su brillo se doblega ante su luz el sol y la luna  
Sahar es la imagen del ciervo / con agua de rubí y agua pura  
Quien compare el amado al sol / es un estúpido con vano corazón  
Su recuerdo es perfume y la libertad, su nombre / como el buen aceite  
Tiene corazón generoso, cual madre / que con él su cariño derrama  
Si alguien pidiera su riqueza / enseguida la daría  
Si alguien pidiera su alma / con cuidado la daría  
Si se aleja / y vaga por las cimas de las montañas  
Lloraré su lejanía / cual pájaro volaré, cual caballo trotaré  
Zuraré cada día / como las palomas sobre el cedro  
Mandaré a las nubes que den recuerdos / al amado, lleno de gracia cual  
aguas de río].

Ben Elazar utiliza las metáforas de la vista tradicionales de la poesía del deseo de caza, captura, escondite, etc., y cambia su sentido original para vertebrar el desarrollo de la trama dramática amorosa:

Cuando Sahar se aproxima a los aposentos de Kimah, sus criadas le aconsejan:

ידיד בוא תחזה עפרה / ואך אל סוד היה נאמן<sup>779</sup>.

[Ven, amigo, a ver la gacela / mas guárdalo en secreto].

ולה עין לבב חושקים / תשודד לה כשוד שלמן<sup>780</sup>.

[Su ojo roba el corazón de los que la desean / como un hurto].

Kimah describe su emoción tras escuchar a Sahar:

<sup>779</sup> Yahalom 2009: 193 v. 258.

<sup>780</sup> Yahalom 2009: 194 v. 266.



ותשא משלה ותאמר:

למי אלון עלי חשקי /ועיני היתה סיבה  
לבבי בשבי הלך /ביד שר אהבה נשבה<sup>781</sup>.

[A quién me quejaré de mi deseo / si mi ojo fue su causa  
Mi corazón ha caído como un cautivo / en la mano del ministro del amor].

Cuando Kimah se sigue negando a encontrarse cara a cara con su amado,  
Sahar le pide:

ובכל זאת כימה לא תראנו /וכמסתר פנים ממנו  
וישא משלו ויאמר  
רעיה איך תסתרי /לחייך נא גלי גלי<sup>782</sup>.

[A pesar de todo, Kimah no le desveló / y de él su rostro escondió  
Así versó:  
Amada, ¿cómo os escondéis? / Por favor, revelad vuestra mejilla].

Tras una noche de amor, temiendo que el padre de Kimah los encontrase,  
ella narra:

ואן אחביא צבי לפני /מקנאיי אויביי צופיי  
[...]  
ואין כי אם להסתירו /להחביאו בסרעפיי  
ולו [בא] באישון עיניי /אכסנו בעפעפיי  
מקום בכי בגיל אשחק<sup>783</sup>.

[Dónde esconderé al ciervo / ante mí se hallan los que me envidian y  
mis enemigos me observan  
[...]  
No puedo salvo en mis entrañas esconderlo  
Si hubiera venido a mi pupila / con mis párpados lo cubriría  
En lugar de llorar, me reiré de alegría].

Los párpados, que en la poesía del deseo poseen un sentido agresivo, se convierten aquí en protectores. La amada silenciosa de la tradición andalusí se convierte en sujeto activo, pues con su propia mirada concibe y esconde el amado, su objeto de sentimiento íntimo. Ben Elazar invierte de modo absoluto la convención tradicional: describe el reflejo físico del amado en las pupilas de Kimah, como si la mirada pudiese guardarlo en su interior.

<sup>781</sup> Yahalom 2009: 199 vv. 398-399.

<sup>782</sup> Yahalom 2009: 200 vv. 404-406.

<sup>783</sup> Yahalom 2009: 203 vv. 470-473.

También se puede apreciar el Modelo del Jazz en el desarrollo de este motivo. En primer lugar, la *repetición* de un orden y elementos conocidos. En segundo lugar, su *inversión*, seguida de una *detención* para llegar finalmente a un desenlace. En la poesía del deseo tanto hebrea como árabe se invierte por completo el dominio masculino de la situación, otorgándole a la mujer una posición de superioridad momentánea.

En las obras que se basan en el amor cortés, como *La historia de Flores y Blancaflor*, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* y *La historia de Sahar y Kimah*, al inicio repite lo conocido, es decir, las relaciones amorosas se abren con una mirada, la percepción de la amada a ojos del amante. Después, tanto el amor como las miradas se convierten en recíprocos. Ben Elazar utiliza las metáforas de caza para invertir completamente su uso. La mirada de la mujer no hiere, sino que protege y cubre al amante que se encuentra dentro de sus pupilas. Este desenlace amoroso rompe con el hermetismo del deseo erótico y le otorga otro sentido. A través del acercamiento más físico de una imagen del sentido menos físico de todos se culmina su realización espiritual, (seguida por su gozo corporal).



## **CAPÍTULO 6**

### **EL CUERPO FEMENINO Y EL ESPACIO URBANO. PARALELISMOS METAFÓRICOS CON SENTIDO PSICOLÓGICO Y SOCIAL**



## **CAPÍTULO 6**

### **EL CUERPO FEMENINO Y EL ESPACIO URBANO. PARALELISMOS METAFÓRICOS CON SENTIDO PSICOLÓGICO Y SOCIAL**

#### **“Honrada hija del rey en su morada”: la mujer y el espacio doméstico en la tradición judía y cristiana**

Las relaciones entre la naturaleza y el mundo humano desarrolladas en la literatura medieval siempre han supuesto un enfoque de estudio literario, motivado tanto por los entornos salvajes como por aquellos modificados por el hombre, que podrían denominarse como «naturaleza adiestrada» o «domesticada». Desde la literatura clásica las fuerzas naturales representadas por el mar, la tempestad, el bosque, el desierto, el río, el cielo y la tierra mantenían una relación dialogante con los protagonistas humanos que actuaban en ellos, al mismo tiempo que servían como reflejo metafórico de lo acontecido en la psique de los personajes.

La poesía cortesana de Al Ándalus presenta un enfoque totalmente diferente para ese reflejo metafórico, pues construye un paralelismo entre el entorno de naturaleza artificial de los jardines del palacio (en los que había canales de agua, pájaros y arbustos bien tallados) y los esquemas culturales que describen las relaciones amorosas, las fiestas del vino, etc. No obstante, el entorno urbano, es decir, el espacio edificado, tal como la casa, la torre, la fortaleza y la calle, se quedaba al margen del estudio del entorno natural. Para su abordaje, siempre se comparaban ambos entornos, aunque no se estudiaba la importancia que pudiesen tener en la formación del mundo moral, ideológico y emocional. Una lectura detenida revela la relación metonímica que se crea entre estos espacios y el cuerpo femenino que actuaba dentro de sus límites y los cruzaba, como mostraré ahora.

Tanto los entornos naturales como los urbanos encerraban un sentido simbólico con respecto al cuerpo femenino. Según Le Goff, «un objeto es

simbólico si se refiere a un infrasistema de valores»<sup>784</sup>. Sin embargo, este simbolismo no es metafórico, sino metonímico, como explica Spearing:

Los espacios medievales son simbólicos; pero eso no implica que sean metafóricos, en el sentido que representan otras cosas o ideas a las cuales se vinculan por convención o semejanza. El simbolismo de los espacios es más bien metonímico que metafórico; salones, habitación y camas son verdaderamente lo que son, pero se cargan con un sentido asociativo derivado de su función real<sup>785</sup>.

El sentido que adquiere el entorno urbano en relación con el cuerpo femenino se basa en las normas sociales de la época, en las que la mujer honrada había de mantenerse entre las paredes de su casa. Las culturas judía y cristiana de la Península Ibérica hicieron hincapié en la conducta femenina adecuada desde un punto de vista moral. No obstante, los cambios sociales producidos durante los siglos XIII y XIV en lo relativo tanto a las responsabilidades domésticas como maritales de la mujer rompieron con la dicotomía entre dominio y subordinación<sup>786</sup>. Los conceptos culturales de la mujer y su cuerpo tenían una importancia considerable en los equilibrios de fuerza y poder entre los sexos «para explicar la dinámica de los pensamientos, pasiones y sentimientos del ser humano y justificar el establecimiento de órdenes y jerarquías»<sup>787</sup>.

El cuerpo femenino gozaba de gran importancia, ya que, según Le Goff, era el representante simbólico de una realidad externa, esto es, una imagen mental de esa realidad que surgía de un proceso de abstracción vinculado a un sistema de valores o a una ideología. Esta última distorsionaba la representación «imponiendo un concepto del mundo que alteraba el [...] significado de la "realidad" material y de la "imaginación"»<sup>788</sup>.

El cuerpo servía como recipiente que contenía y percibía a la vez que expresaba y se comunicaba. Las técnicas corporales, como las llaman Le Goff y Truong, pasaron por un proceso de civilización y disimulación. La importancia epistemológica del cuerpo abarcaba una tensión inherente entre esencia física y herramienta psicológica y mental; el cuerpo se convertía en una red semiológica de sentido social.

Los valores de honestidad<sup>789</sup>, castidad y virginidad sometían a la mujer al dominio masculino. Se intentaba mantener a la mujer honrada dentro de los límites de su hogar debido al temor que causaba su sexualidad en el hombre; por ello, como se apuntaba anteriormente, el cuerpo de la mujer quedaba

<sup>784</sup> Releer y Kowaleski 2003: 2.

<sup>785</sup> Spearing 1993: 18.

<sup>786</sup> Esteban y Val Naval 2008: 7-8.

<sup>787</sup> Esteban y Val Naval 2008: 33.

<sup>788</sup> Le Goff 1992: 1-2.

<sup>789</sup> Segura Graíño 1986: 121- 134. Segura Graíño trata la diferencia entre las mujeres casadas, las concubinas y las prostitutas en la sociedad cristiana.

resguardado entre las paredes de la casa o el castillo en la medida de lo posible. La tensión entre la necesidad masculina de encerrar al cuerpo femenino, por un lado, y el hecho de que las mujeres debían relevar a los hombres en el ámbito público mientras estos se ausentaban, por otro, propició un trato bastante complejo, y un tanto ambiguo, con respecto al cuerpo de la mujer en la esfera pública y privada. Un reflejo de la reacción a este conflicto se encuentra en las obras literarias de la época<sup>790</sup>, que fomentaban la valoración moral y religiosa de una conducta femenina recatada.

Antecedentes de este tópico existen ya en la literatura del Antiguo Testamento, donde se utiliza un lenguaje figurativo que establece una relación entre la casa y el cuerpo humano<sup>791</sup>.

En este contexto cabe destacar la intimidad metonímica atribuida al espacio interior: la cámara y sus paredes. A esta intimidad se le añade la identificación de la casa y la mujer que se creó desde la perspectiva judía. La casa es el único espacio dominado por ella, convirtiéndose en su símbolo. Así, por ejemplo, se escribe en el *Zohar*:

לית שולטנא דביתא בר בנוקבא<sup>792</sup>.

[No domina en la casa el hijo a la mujer].

La literatura rabínica ya identifica completamente la casa con la mujer. Por ejemplo, en *Sota* 44: 1 y en *Yoma*: 2:

ובנית ביתך- זו האשה<sup>793</sup>.

[Construiréis vuestra casa, que es la mujer].

ביתו- זו אשתו<sup>794</sup>.

<sup>790</sup> Sobre la infidelidad femenina en la literatura hebrea de la época, véase: Dishon 1994: 75- 95.

<sup>791</sup> Así, por ejemplo, se encuentra en: *Génesis* 43: 30: «Entonces José – como se le hubiesen conmovido las entrañas por su hermano y tuviera deseos de llorar retiróse, se apresuró a entrar en su habitación, y allé prorrumpió en llanto»; *1 Reyes* 22: 25: «Miqueas contestó: - Ya lo has de ver en aquel día en que hayas de ir de aposento en aposento para esconderte.»; *Éxodo* 7: 28: «El Nilo bullirá en ranas, y subirán y penetrarán en tu palacio, y en tu alcoba, y sobre tu propio lecho, así como en la casa de tus servidores y entre tu pueblo, en tus hornos y artesas.»; *Proverbios* 20: 27: «Antorcha de Yahveh es el espíritu del hombre, que escudriña todas las intimidades de las entrañas.»; *Jeremías* 4: 19: «¡Mis entrañas, mis entrañas! ¡Me retuerzo de dolor en las paredes de mi corazón! Mi corazón agítase en mí; no puedo callarme, pues el sonido del cuerno trompeta he oído yo mismo, clamor de guerra.» (Todas las citas bíblicas son de Cantera Burgos e Iglesia González 2000).

<sup>792</sup> Lutsato 2009: 54. La traducción del arameo es mía. (A pesar de que existen traducciones de las obras rabínicas al castellano, preferí utilizar los textos originales en hebreo o arameo y utilizar mi traducción con el fin de mantenerme lo más cercana al texto original sin influencias estilísticas o ideológicas, que influyen en las otras versiones).

<sup>793</sup> Freizler, Hablin y Hablin 1998: *Sota* 34: A. La traducción es mía.



[Su casa es su mujer].

A continuación, y todavía dentro de la literatura rabínica, se amplía la identificación entre la casa y el matrimonio. Un hombre se considera como nómada o mendigo hasta que no tiene una mujer<sup>795</sup>, por ejemplo:

משל למה הדבר דומה? לעשיר גדול ואין לו אשה, אין ביתו בית<sup>796</sup>.

[¿A qué se parece el asunto? A un hombre muy rico que no tiene mujer; su casa no es, (por tanto), una casa].

Al tenerla, el hombre obtiene también su espacio doméstico, tal y como manifiesta *Yalkut Shimoni, Tehilim* 51:

למה"ד? לעשיר רווק שאין לו אשה אין לו בית. למה? כשהאריסין באין הוא אומר להם: לכו לחנותי שאין לי בית ואשה, משנשא אשה אמר להם: מכאן ואילך כל מה שאתם מביאים לביתי העלו [...] משנשא אדם אשה מעמידה אותו בתוך ביתו, מעין "הכניסה לבית"<sup>797</sup>.

[¿A qué se parece el asunto? A un rico soltero sin mujer ni casa. ¿Por qué? Cuando los criados vienen, él les dice: «id a mi tienda, pues no tengo ni casa ni mujer». Al casarse, les dijo: «de ahora en adelante, todo lo que traigáis a mi casa, subidlo». Cuando un hombre se casa, su mujer le da un lugar en el hogar, como «la entrada a la casa»].

מה דירה איש ואשתו<sup>798</sup>.

[¿Qué es un hogar? Un hombre y su mujer].

El pensamiento judío tradicional enfatiza el valor social del vínculo entre mujer, matrimonio y casa, destacando el mantenimiento de la comunidad y del orden religioso moral regente. Como consecuencia, se pone hincapié en la modestia como una virtud femenina<sup>799</sup>. De hecho, las habilidades femeninas se vinculan con su morada como, por ejemplo, la facultad de alimentar a la familia y su continua estancia en los confines del hogar:

---

<sup>794</sup> Freizler, Hablin y Hablin 1998: *Yoma* 2. La traducción es mía.

<sup>795</sup> Freizler, Hablin y Hablin 1998: *Ktubot* 28: A; *Sanhedrin* 26. La traducción es mía.

<sup>796</sup> Margaliot 1993: *Acharei* 10. La traducción es mía.

<sup>797</sup> Levin 2001: *Tehilim* 51. La traducción es mía.

<sup>798</sup> Freizler, Hablin y Hablin 1998: *Sukah* 34. La traducción es mía.

<sup>799</sup> Nacht 1959: 54.

דרכה של אשה להיות יושבת בתוך ביתה<sup>800</sup>.

[La manera de la mujer es la de estar sentada en su casa].

צריכה האשה להיות בתוך הבית ולא תביא מכשול לבני אדם<sup>801</sup>.

[La mujer ha de estar dentro de casa. En caso contrario, se convertirá en un tropiezo para los hombres].

א"ר יוסי כשאשה מצניעה עצמה בתוך הבית<sup>802</sup>.

[Dijo Rabino Yosi: «cuando la mujer es modesta, se esconde dentro de casa»].

אשתי- ביתי<sup>803</sup>.

[Mi mujer es mi casa].

אימתי אשתך כגפן פוריה? בזמן שהיא צנועה בירכתי ביתך<sup>804</sup>.

[¿Cuándo es la mujer fértil como una vid? Mientras sea modesta en los rincones de vuestra casa].

שאין יופי לאשה אלא לשבת בזוית ביתה<sup>805</sup>.

[No hay más belleza para la mujer que permanecer sentada en su casa].

De modo parecido<sup>806</sup>, el paralelismo metafórico entre la mujer y el entorno edificado, tanto en el aspecto físico y erótico como en el ámbito moral, se encuentra en *Esther* 7: 8:

<sup>800</sup> Freizler, Hablin y Hablin 1998: *Toldot* 40.

<sup>801</sup> *Tanhuma, Tisa* en: Nacht 1959: 78.

<sup>802</sup> *Tanhuma, Vaishlah* en: Nacht 1959: 80.

<sup>803</sup> Freizler, Hablin y Hablin 1998: *Shabat* 118.

<sup>804</sup> *Tanhuma, Vaishlah* en: Nacht 1959: 80.

<sup>805</sup> Nacht 1959: 82.

<sup>806</sup> Para más fuentes hebreas que apoyan este argumento, véase: Nacht 1959: 66, *Salmo* 68: 13, *Salmo* 132: 2, *Samuel* 11: 8, *Nidah* 16, *Nidah* 72, *Mikvaot* 4:8, *Temurah* 16:1, *Isaías* 39: 2, *Sanhedrin* 104: a, *Éxodo* 20: 16-17, *Isaías* 13:16, *Zacarías* 14:7, *Sotah* 44, *Ketubot* 66, *Berajot* 57: 2, *Sanhedrin* 38:1, *Sotah* 2.

Cuando el rey volvió del jardín del palacio al pabellón del banquete, Hamán habíase dejado caer sobre el diván en que Ester se hallaba recostada, y el rey exclamó : «¿Acaso querrá también hacer violencia a la reina estando él en el palacio?».

En el *Cantar de los Cantares*<sup>807</sup>, especialmente en 5: 4-6:

Mi amado ha alargado su mano por la hendidura de la puerta y se me han conmovido las entrañas por él. Me he levantado a abrir a mi amado; mis manos han goteado mirra, y mis dedos mirra abundante sobre la manilla de la cerradura. Yo misma he abierto a mi amado, pero mi amado habíase ido, había desaparecido. El alma se me ha salido en su seguimiento. Le he buscado y no le he hallado, le he llamado y no me ha respondido.

Y en *Cantar de los Cantares* 8: 9:

Si es muro, edificaremos sobre ella almenado de plata; y si es puerta, la guarneceremos con tabla de cedro.

<sup>807</sup> Véase, por ejemplo: *Cantar de los Cantares*. 1: 4; *Cantar de los Cantares* 4: 4; *Cantar de los Cantares* 5: 4-7; *Cantar de los Cantares* 8:8-10.

### Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en *Lem* y *MS*

Ecos de esta percepción se pueden encontrar en la prosa hebrea y romance de la Península Ibérica desde el siglo XIII, en la que el uso simbólico del cuerpo femenino y su entorno urbano (el castillo, la habitación, la muralla, el jardín, etc.) reflejaba la tensión entre el contexto ideológico-religioso y la realidad social judía y cristiana.

Las dos versiones de *Sendebat* tratan las relaciones entre la mujer y su espacio edificado desde un punto de vista social y moral como consecuencia de su carácter didáctico. Es interesante observar cómo el desarrollo sutil de este motivo obtiene un sentido que admite el orden social y moral imperante al mismo tiempo que ilumina sus brechas. Se observará ahora este desarrollo en varios ejemplos de los *exempla* intercalados.

Así, en *Gladius*, el concepto tradicional de la mujer como reina y señora de su propia casa se transforma hasta alcanzar lo paródico. La mujer se encuentra en su hogar, donde recibe a sus amantes tras la partida de su marido. La ausencia de este último, y, de manera simbólica, del poder patriarcal, le otorga un dominio completo. En la versión hebrea, ella se convierte en el único sujeto con iniciativa propia que controla y maneja a los demás. No obstante, el *Lem* atenúa ese protagonismo y mantiene cierto grado de reciprocidad entre la mujer, el amante y su criado<sup>808</sup>.

Con la aparición de cada hombre se abren paulatinamente los espacios íntimos de la mujer, creando un paralelismo entre el espacio físico, la casa, el cuerpo femenino y la institución religioso-social del matrimonio<sup>809</sup>. Así cuenta *MS*:

היה איש אחד בארץ שנער ושמו אלפרוק. ורכב בפתאום על אויביו להלחם בהם. ואשתו שלחה לאוהבה לבא לשמוח עמה. ואוהבה שלח לפניו נער להכין את הבית טרם שיבא. ויהי כראותו, תפשהו והשכיבתהו עמה. ויהי כאשר איחר הנער לבא ויקח אוהבה חרבו בידו וילך אליה. והיא נשקפה בעד החלון ותרא אוהבה בא. ותמהר ותחביא את נערו בחדר הפנימי. וקבלתו בחצר החיצונה ותשכב עמה. ומתוך כך בא אלפרוק בעלה. ותראהו מרחוק ותאמר: «מה אעשה? אם אחביהו בחדר הפנימי ימצא הנער ששכב עמי ויחשדני עלי<sup>810</sup>».

[Érase un hombre, en la tierra de Shenár, llamado Alfaruk. De repente, salió cabalgando para luchar contra sus enemigos y su mujer mandó (llamar) a su amante para que viniese y se alegrase con ella. El amante envió delante de él a su criado para que preparara la casa antes de su

<sup>808</sup> Véase sobre este tema: Kantor 1988: 114-115.

<sup>809</sup> Kantor 1988: 120.

<sup>810</sup> Epstein 1967: 218-222 vv. 778-793.

llegada. Cuando lo vio, lo agarró y lo acostó con ella<sup>811</sup>. Y ocurrió que, como tardaba el muchacho en volver, tomó el amante su espada y fue hasta ella. Ella observó por la ventana y vio que venía su amante, se apresuró y escondió al mozo en un cuarto interior<sup>812</sup>. Y lo recibió en la cámara exterior y se acostó con él. Y en eso llegó Alfaruk, su marido. Lo vio de lejos y dijo: «¿Qué haré? Si lo escondo en el cuarto interior, encontrará al muchacho que se acostó conmigo y sospechará de mis intenciones con él»<sup>813</sup>].

Frente a la simbología fálica del hombre, representada por la espada, y la lucha con los enemigos, se erige el espacio doméstico, cargado de un sentido metonímico, pues es precisamente en él donde la mujer permanece e invita a sus amantes a estar con ella. Se crea así un paralelismo perfecto entre la construcción física y el cuerpo femenino. Este espacio se invade por doble partida: en un primer estadio, con el mensajero que viola el matrimonio y se coloca en una «habitación interior» (חדר פנימי, *jeder pnimi*), que denota una mayor intimidad que la mantenida con el amante, que viola la misma relación de amantes y se coloca en el «patio exterior» (חצר חיצונית, *jatser jitsoni*)<sup>814</sup>.

El texto español utiliza los términos de «palacio», «casa», «rincón» y «puerta» para atribuirles también un doble significado erótico, aunque en este caso el paralelismo metafórico pintoresco con el cuerpo femenino es menos evidente que en la versión hebrea:

Dize que era vna muger que auia vn amigo que era priuado del rrey, e auia aquella çibdat de mano del rrey en poder. E el amigo enbio a vn su omme a casa de su amiga, que supies si era y su marido. E entro aquel omme, e pagose d.el, e el della, porque era feroso; e ella llamolo que jaziese con ella, e el fizolo asi.

E vio que tardaua su señor el mançebo, e fue a casa del entendeder, e llamo. E dixo:-¿Que fare- el mançebo- de mi? – E ella dixo: - Ve e escondete a.queel rrincon.- E el señor d.el entro a ella, e non quiso qu.el amigo entrase en el rryncon con el mançebo. E en esto vino el marido e llamo a la puerta; e dixo al amigo:- Toma tu espada en la mano e parate a la puerta del palacio e amenazame, e ve tu carrera e non fables ninguna cosa.- E el fizoso asi; e fue e abrió la puerta a su marido. E quando vio su marido estar el espada sacada al otro en la mano, fablo e dixo:- ¿Qu.es esto?- E el rresponio nada, e fu su carrera<sup>815</sup>.

<sup>811</sup> Kantor 1988: 115.

<sup>812</sup> Kantor 1988: 115.

<sup>813</sup> Kantor 1988: 117.

<sup>814</sup> Kantor 1988: 120.

<sup>815</sup> Vuolo 1980: 22- 23 vv. 437- 456.

La versión romance repite varias veces el verbo «entrar» en el contexto espacial, que se vuelve metonímicamente paralelo al cuerpo femenino. La presencia masculina se vincula de nuevo a la espada desenvainada y el poder, en contraposición con la representación femenina, que se enlaza con el motivo de la puerta abierta que revela los encuentros íntimos. Cabe señalar que, cuando el amante huye del espacio erótico, sale precipitadamente al espacio público de dominio masculino. El juego con estos motivos crea una situación paródica que cuestiona tanto el poder masculino como el vigor de los límites sociales que guardan a la mujer entre las paredes de fortificación.

Siguiendo con los exempla, *Catula* dibuja otra perspectiva para identificar el espacio doméstico con el espacio femenino íntimo. La historia comienza con un juramento de fidelidad entre un hombre y su esposa. Tras la expresión mutua y consabida de amor, el hombre se marcha. La mujer, en la versión hebrea, permanece en los límites de su casa, observando distintos ritos de luto, mientras que, en la versión española paralela, sale al camino. Una vez roto el compartimento estanco representado por la casa, la institución matrimonial se tambalea y la fidelidad entre los dos se pone en duda. Así cuenta la versión castellana:

Vn omne e su muger fizieron pleito e omenaje que se touiesen fieldat; e el marido puso plazo a que viniese, e non vino a el. E estonçes salio a la carrera; e estando asi, vino vn omme de su carrera, e viola: e pagose della, e demandole su amor [...] E la vieja fue a su casa, e tomo miel e masa e pimienta [...] Estonçes fuese para su casa de aquella muger [...] Estonçes fue la vieja, e fallo al omne. E dixo:- Anda aca, que ya fara la muger todo todo quanto yo quisiere.- E era el omne su marido; e aquella muger non lo consçia, la vieja, que venia estonçes de su camino. E la vieja dixo:- ¿Qué daras, quien buen posada te diere, e muger moça e fermosa, e buen comer e buen beuer, si quieres tu?- E el dixo:- ¡Par Dios, si quierra!

Fuese ella delante, e el en pos della; e vio que lo leuaua a su casa, e sospecho que lo leuaua a su casa e para su muger mesma: e sospecho que lo fazia asi todavía, quando el saliera de su casa. E la vieja mala entro en su casa, e dixo:- Entrad.- Despues qu.el omne entro, dixo:- Asentadvos aquí [...]

E dixo su muger:- Dixieronme agora que vinies, e afeyteme; e dixe a esta vieja que saliese a ti, por tal que te prouase si vsauas las malas mugeres; e veo que ayna seguiste la alcaueteria. Mas jamas nunca nos ayuntaremos, nin llegaras mas a mi.- E dixo el:- Asi me de Dios su graçia e aya la tuya, commo non cuyde que me traya a otra casa sinon la tuya

e mia, si non fuera con ella; e avn pesome mucho quando me metio en tu casa, que cuyde qu.esto mesmo farias con los otros<sup>816</sup>.

El *Lem* matiza la identificación de la casa con la institución matrimonial y la sumisión de la mujer a este orden, encerrada dentro de sus límites. De nuevo se repiten en este contexto los verbos de venida, entrada y llegada, que dirigen las acciones «hacia adentro». La casa se despoja de su sentido social, llegando a su clímax en el reencuentro del marido y la mujer, que se presenta como la antítesis a la situación amorosa esperada.

*MS* desarrolla mucho más el paralelismo entre los espacios privados y públicos y los cuerpos masculino y femenino que actúan en su ámbito. Así relata la partida del marido y describe la conducta de la mujer que se recluye en la casa:

הלך הסוחר לעבר הים, והיא לא חלפה ולא רחצה ולא סכתה ולא נמצא שחוק בפיה ולא יצאה מפתח ביתה. יום אחד עברה כלה אחת ברחוב העיר במנענים ובמצלצלים. שמעה הקולות ונתנה ראשה בחלונות וירא אותה בחור אחד וחמדה מאד<sup>817</sup>.

[Se fue el mercader al otro lado del mar y ella no se cambió, ni se bañó, ni se ungió, no había sonrisa en su boca y no salió de la puerta de su casa<sup>818</sup>. Un día pasó una novia por las calles de la ciudad con sistros y címbalos. Oyó el sonido y asomó su cabeza por la ventana y la vio un joven, que tanto la deseó<sup>819</sup>.]

Cuando la alcahueta llega a casa de la mujer, se cuenta que «le abre», aunque no se menciona ningún objeto directo. La metonimia entre el espacio doméstico y el espacio íntimo de la mujer llega a un alto nivel de perfección:

ותלך הזקינה אל בית האשה ותקרא האשה ותפתח לה<sup>820</sup>.

[Fue la anciana a casa de la mujer, la llamó y le abrió].

Los siguientes sucesos transcurren entre el dominio público y el privado, iluminando la división tradicional entre el dominio espacial masculino y femenino:

<sup>816</sup> Vuolo 1980: 32-35 vv. 652-720.

<sup>817</sup> Epstein 1967: 124 vv. 379- 384.

<sup>818</sup> Kantor 1980: 130.

<sup>819</sup> Kantor 1980: 131.

<sup>820</sup> Epstein 1967: 130 vv. 405-406.

ותקם הזקינה [...] הלכה לשוק להביא בחור אחר, ומצאה אותו האיש בעל הנערה שבא מארץ רחוקה [...] ויאמר אליה: «הלא מדרך רחוקה אני בא ומה לי עתה לדבר זה!» ותפצר בו ויקם וילך אחריה לעשות ולראות מי היתה הקדשה בעירו. וכשבא לפתח ביתו ונכנס וראה אותה שהיא רוחצת וסוכסת. ותשא עיניה והכירה כי הוא כן בעלה. [...] ואמרה אליו: «זאת הברית שהיתה בינינו! [...] וכה עשית בארץ נכריה» [...] והיא צועקת ואמרת: «לא כן! כי כאשר באת כאן כן באת בבית אחר!» ולא היה יכול לה, עד שפיתה אותה בדברים ושיביה אל ביתו<sup>821</sup>.

[Se levantó la anciana [...] se fue al mercado para traer otro muchacho, y encontró a aquel hombre, el marido de la joven que vino de un lejano país [...] Y le dijo: «mas si vengo de un largo camino y ¡qué tengo que ver yo con todo esto ahora!». Y fue tras ella para hacer y ver quién era la prostituta de su ciudad<sup>822</sup>. Y cuando llegó a la puerta de su casa y entró, la vio lavándose y ungiéndose<sup>823</sup>. Ella levantó la mirada y vio que era su marido<sup>824</sup>. Y le dijo: «!este es el pacto que hubo entre nosotros! [...] así hiciste en tierra extranjera» [...] y ella gritó, diciendo: «!No es así! ¡Que al igual que viniste aquí, también fuiste a otra casa!» Y no pudo con ella hasta que la persuadió con sus palabras y la hizo volver a casa<sup>825</sup>].

Según Barthe<sup>826</sup>, la mujer, en la cultura medieval, se caracterizaba tradicionalmente por un lenguaje de ausencia: es la que permanece en casa, añorando al hombre que se ha marchado. Esa caracterización está muy presente en la versión hebrea de *Catula*. El personaje masculino se ubica en un ámbito lejano y extranjero, dirigiendo su movimiento hacia fuera: el otro lado del mar (עבר הים); país lejano (ארץ רחוקה); camino lejano (דרך רחוקה); su ciudad (עירו); en tierra extranjera (בארץ נכריה). Frente a él, se encuentra el espacio femenino, representado siempre por el entorno doméstico, la apertura que invita a entrar: la puerta de su casa (פתח בית) y la ventana.

En esa historia, el dominio del espacio doméstico y, metafóricamente, del matrimonio es otorgado a ambas partes, matizado por el mutuo juramento de fidelidad expuesto al principio. En *MS*, se consigue este efecto gracias a la yuxtaposición del sufijo posesivo pronominal de la tercera persona masculina y femenina singular, respectivamente: ביתה (*beitah*, la casa de ella) y ביתו (*beito*, la casa de él). El texto español marca la mutua posesión de la casa con las palabras del marido, donde el sentido moral del paralelismo metafórico entre el espacio doméstico y la institución matrimonial se acentúa:

<sup>821</sup> Epstein 1967: 136-140 vv. 429-453.

<sup>822</sup> Kantor 1980: 136.

<sup>823</sup> Kantor 1980: 137.

<sup>824</sup> Kantor 1980: 137.

<sup>825</sup> Kantor 1980: 139.

<sup>826</sup> Rosen 2006: 83.



me traya a otra casa sinon la tuya e mia, si non fuera con ella, e avn  
pesome mucho quando me metio en tu casa<sup>827</sup>.

El vínculo formado por el cuidado de la casa como metáfora de cuidar el matrimonio se amplía cuando el hombre traspasa el umbral del hogar en el desenlace de la historia creando un paralelismo entre el espacio doméstico y el cuerpo femenino.

En *Pallium* se narra cómo una alcahueta consigue difamar a una mujer, haciéndola aparecer falsamente como adúltera tras preparar una compleja estratagema. Una vez que el marido castiga a su esposa, la medianera le propone la (falsa) ayuda de un hombre que, nada más llegar a su casa, cierra la puerta tras ella y la viola. Al final, la alcahueta se arrepiente y ayuda a reparar el daño que ella misma ha provocado.

Como en la versión castellana de *Gladius*, la versión hebrea de *Avis* y las escenas de las serranas en el *Lba*, la versión hebrea de *Pallium* crea de nuevo un vínculo entre la función femenina tradicional de alimentar y la de hospedar en su propia casa. La historia cuenta de una alcahueta que hace al marido de una mujer sospechar de su infidelidad a través de un paño quemado que lo había dejado a otro hombre y finalmente el marido lo encuentra en su casa debajo de su propia cama. El marido expulsa de casa a su mujer, y la pobre acude a la alcahueta para pedir su ayuda. La vieja se arrepiente por sus hechos, cuenta al marido la verdad y el matrimonio se salva.

En todos los casos, la alimentación y la penetración en el espacio de la casa se vinculan a un sentido erótico:

ותלך הזקנה לבית האשה ותבקש ממנה לאכול. ותקם ותלך לחדר להביא אליה לאכול<sup>828</sup>.

[La anciana fue a la casa de la mujer y le pidió de comer. Se levantó la mujer y fue a la cámara para traerle comida].

Al descubrir el paño quemado, lo interpreta como una penetración extraña a su casa, donde el sentido metonímico del cuerpo de su mujer destaca. En consecuencia decide echarla de su casa. El espacio doméstico se somete aquí al dominio masculino patriarcal:

ויהי כבא בעל האשה וישב בכסת והרגיש תחתיו ומצא את האדרת. אז אמר: «הנה  
[האישה] אשר מכרתי [לו אדרת] בא לביתי לשכב עם אשתי». ויגרשה מביתו ולא  
הודיעה על מה<sup>829</sup>.

<sup>827</sup> Vuolo 1980: 35 vv. 716-718.

<sup>828</sup> Epstein 1967: 170 vv. 574-576.

[Cuando vino el marido de la mujer, se sentó sobre la colchoneta, sintió algo debajo de él y encontró la capa. Entonces dijo: «Seguramente el hombre a quien le vendí la capa vino a mi casa a acostarse con mi mujer». Y la echó de casa sin explicarle por qué<sup>830</sup>].

La escena de la violación exagera el dominio masculino agresivo en este espacio, invirtiendo completamente la convención social y moral del encierro de la mujer entre las cuatro paredes de la casa. La prohibición, cuyo sentido social y moral es originalmente el de proteger al cuerpo femenino, se convierte aquí en el medio que da pie a la transgresión masculina con respecto a este mismo espacio/cuerpo:

ותקם עמה ובאו לבית הבחור ותנעל [אותה הזקינה] הדלת בעד שניהם. ויחזק בה הבחור וישכב עמה. והיא נכלמה לצעוק ותשב לבית אביה עצבה מצער המתחולל. זקינה הלכה לבית האשה ותמצא בעלה שם. ותחל לבכות<sup>831</sup>.

[Fue con ella y llegaron a la casa del joven, donde la anciana cerró la puerta tras ellos. El joven se apoderó de ella y se acostaron; ella se avergonzó de gritar y volvió a casa de su padre afligida por la pena de lo acontecido<sup>832</sup>].

La escena de la violación parece ofrecer de nuevo un uso metafórico del espacio. La versión hebrea describe cómo la intermediaria cierra la puerta (¡con llave!) tras ellos para dejar que el extraño consuma su deseo. El acto de cerrar la puerta sin dejarle a la mujer ninguna salida crea un paralelismo entre el espacio físico y su silencio. El dolor de la mujer queda encerrado tras la puerta y en su propio silencio. Tras la violación, la mujer permanece callada y busca consuelo para su tristeza en la casa de su padre, es decir, en otro espacio doméstico patriarcal por excelencia.

En la versión castellana no destaca tanto el paralelismo metonímico entre el espacio edificado de la habitación y la casa y las relaciones de poder entre los sexos. Mientras que la versión hebrea aprovecha la historia para expresar un sentido social y marcar el orden adecuado, el *Lem* se centra principalmente en la capacidad engañosa de la alcahueta y, por ende, de las mujeres en general. Por consiguiente, en la escena de la violación no se enfatiza la puerta cerrada ni el drama humano que transcurre dentro:

---

<sup>829</sup> Epstein 1967: 170-172 vv. 580-584.

<sup>830</sup> Kantor 1980: 143.

<sup>831</sup> Epstein 1967: 174 vv. 592-597.

<sup>832</sup> Kantor 1980: 145.

E venida fue ora de biesperas; e vino la vieja por ella, e leuola consigo para su casa. E metiola en la cámara adonde estaua aquel omme; e leuantose a ella e yazio con ella: e la muger con miedo y con vergüenza, e callose. E después qu.el omme yazio con ella, fuese para sus parientes<sup>833</sup>.

La diferencia hallada entre las dos versiones en lo relativo a la descripción de la mujer y su actitud ante los distintos sucesos es significativa en dos puntos que son de vital importancia para el asunto que me ocupa:

1. El castigo del marido ante la sospecha de adulterio. En el *Lem*, el hombre recurre a la violencia física contra su mujer, mientras que en *MS* la echa de casa. El texto hebreo vuelve a matizar el vínculo estrecho entre la casa y el matrimonio. No se trata solamente de un castigo, sino de la ruptura efectiva de la institución social.
2. La reacción de la mujer a la violación. Ambas versiones marcan su silencio como consecuencia del miedo y la vergüenza, pero solamente el texto hebreo describe la tristeza profunda que invade a la mujer.

A diferencia de la presentación de la mujer como víctima y el uso metonímico del espacio doméstico como expresión de dominio patriarcal en la historia de *Pallium*, la historia de *Avis* muestra una inversión carnavalesca de ese mismo dominio. Aquí encontramos una manipulación femenina del control patriarcal de la casa, dejando al hombre en ridículo y despojado de su poder. La historia alude a un hombre que duda de la fidelidad de su mujer y se hace con un papagayo que habrá de espiarla. La mujer engaña al pájaro imitando una situación de tormenta para disminuir el valor de sus palabras. «Se trata de convertir un acto de palabra de otro, el testimonio del pájaro, en falso»<sup>834</sup>. El marido se convence fácilmente, disculpa a la mujer y mata al papagayo.

Se crea así un doble triángulo entre mujer, marido y amante, por un lado, y mujer, marido y picaza, por otro, que se matiza con la disposición espacial de los tres. En la versión hebrea, ese doble triángulo adquiere un sentido irónico con las numerosas referencias a los motivos carnavalescos de comida y bebida, aprovechando la responsabilidad femenina de satisfacer las «necesidades básicas» de sus invitados. Como en los *exempla* anteriormente mencionados, el vínculo entre la obligación femenina de hospedaje y la alimentación adquiere aquí también una carga erótica.

<sup>833</sup> Vuolo 1980: 40 vv. 835-840.

<sup>834</sup> Kantor 1988: 154.

En ambas versiones, el marido le pide a la mujer que dé de comer y de beber al papagayo, pero ninguna indica si esta petición se lleva a cabo. No obstante, el texto hebreo aprovecha este punto para crear un contraste irónico<sup>835</sup> al describir el recibimiento del amante con las mismas palabras:

איש אחד עשיר היה ואשתו יפה מאד ותזן תחת בעלה. וילך האיש אל השוק ויקנה פיגה אחת וישם אותה בחדר משכבו ויצו אותה לאמר: «כל מה שתראי בביתי, תני עיניך ותגידי לי». ויצו לאשתו להשקותה ולהאכילה עד שובו בשלום. וכשהלך, קראה אשתו לאוהבה (זאת ראתה הפיגה) ותאכילהו ותשקהו ותשמח עמו ותביאנו החדרה ותשכב עמו. וכל זאת ראתה הפיגה<sup>836</sup>.

[Érase un hombre rico, cuya mujer era muy hermosa y lo traicionaba. Fue el hombre al zoco y compró una picaza, la puso en el dormitorio y le ordenó diciendo: «Todo lo que veas en mi casa, obsérvalo bien y dímelo». Ordenó a su mujer que le diera de beber y de comer hasta que regresara sano y salvo<sup>837</sup>. Y cuando partió (el marido), llamó la mujer a su amante y le dio de comer y de beber y se regocijó con él, lo llevó a su cuarto y se acostó con él. Y todo esto vio la picaza.<sup>838</sup>]

El *Lem* cuenta:

Vn omme que era çeloso de su muger. E conpro vn papagayo, e metiolo en vna jabla e pusolo en su casa: e mandole que le dixiese todo quanto viese fazer a su muger (...) e despues fue su via (...) E entro su amigo della en su casa do estaba; e el papagayo vio quanto ellos fizieron. E quando el omme bueno vino de su mandado, asentose en su casa en guisa que non lo viese la muger<sup>839</sup>.

La oposición entre el recibimiento esperado del papagayo y el tratamiento del amante enfatiza el paralelismo creado entre la alimentación y el acto sexual. La conducta inmoral de la mujer queda doblemente marcada por sus acciones y por la ubicación del recibimiento del amante dentro de la casa. El texto hebreo los coloca en el dormitorio del marido, en hebreo «חדר משכבו» (la habitación de su lecho), lo que enfoca precisamente la transgresión del espacio íntimo dedicado únicamente al matrimonio y la violación del dominio patriarcal.

Los tres *exempla* iluminan las normas sociales vigentes respecto a una adecuada conducta femenina, desde diferentes ángulos, gracias al paralelismo metonímico que se da entre el cuerpo femenino y el entorno en el que actúa. Los

<sup>835</sup> Kantor 1988: 150.

<sup>836</sup> Epstein 1967: 102 vv. 286- 290.

<sup>837</sup> Kantor 1988: 149.

<sup>838</sup> Kantor 1988: 150.

<sup>839</sup> Vuolo 1980: 17- 18 vv. 327- 336.

encuentros del Arcipreste con las diferentes doñas parecen presentar, a primera vista, un abanico de estos espacios. De manera parecida a otras obras de la época, como los citados *exempla*, los espacios marcaban las expectativas sociales respecto a la conducta adecuada femenina. Sin embargo, al mismo tiempo, entablaban una *relación dialogante* con el contexto social y literario, convirtiéndose así en una introspección personal de Juan Ruiz. El Arcipreste delinea un juego con sus distintos roles sociales como hombre y clérigo, haciendo un guiño a los marcos religiosos y morales.

### **Límites y barreras: el cuerpo femenino y su morada en *Lba y Melitsat Efer veDinah***

Desde la primera doña en el *Lba*<sup>840</sup>, Juan Ruiz crea un vínculo metafórico o metonímico entre la mujer y su morada:

era dueña en todo, e de dueñas señora, / non podía estar solo con ella  
una hora, / mucho de omen se guardan allí do ella mora<sup>841</sup>.

En la descripción de una de las nobles que el Arcipreste intenta amar se encuentra el adjetivo «encerrada», ligado a sus virtudes morales y a su noble conducta y linaje:

por aver solás bueno del amor con amada / tomé amiga nueva, una  
dueña ençerrada. / Dueña de buen linaje e de mucha noblesa, / todo  
saber de dueña sabe con sotilesa, / cuerda et de buen seso<sup>842</sup>.

Al encierro de la mujer en los confines del hogar se le atribuía un sentido moral, creando un paralelismo entre la casa y el cuerpo femenino, que quedaba resguardado sexualmente. Así, el momento en el que Urraca entra en casa de la viuda se puede interpretar como el primer paso a abrir su corazón:

físose que vendíe joyas [...] entró en la posada [...] Díxol' por qué iva, e  
diole aquestos versos: «Señora», dis', «comprad traveseros e aviesos».  
Dixo la buena dueña: «Tus desires traviesos» entiéndelos, Urraca, todos  
ésos y ésos<sup>843</sup>.

La respuesta de la viuda refleja que entiende el doble sentido de la entrada en su casa. La primera conversación entre Urraca y doña Garoza revela el paralelismo entre el cuerpo femenino y su morada, en este caso descrita como palacio (adecuado a las nobles virtudes de Garoza):

Dijo doña Garoça: «Verme he, dame espacio». «¡Alahé», dixo la vieja,  
«amor non sea laçio, » [...] «Yo l' faré cras que venga aquí a este  
palacio»<sup>844</sup>.

<sup>840</sup> Es interesante en este contexto observar la investigación de Ruiz: Ruiz 2011: 397- 408.

<sup>841</sup> Ruiz 2003: 30 vv. 78 a-c.

<sup>842</sup> Ruiz 2003: 50 vv. 167c-168c.

<sup>843</sup> Ruiz 2003: 334- 335 vv. 1324b-1325d.

<sup>844</sup> Ruiz 2003: 382 vv. 1492 a-d.

Las relaciones dialogantes entre los actos narrativos se pueden establecer en el eje de conservación-contradicción en relación con el mundo y el orden existentes. De este modo, Juan Ruiz representa la correlación esperada entre la conducta femenina adecuada y el espacio edificado cerrado, creando así una ironía sutil, ya que todas las mujeres mencionadas se ven finalmente involucradas en alguna relación amorosa —aunque fallida— con él. Los límites de la casa y del cuerpo femenino encerrado en ella no consiguen mantenerse tan reservados, ni física ni moralmente.

El paralelismo metonímico entre el espacio edificado (la casa o el castillo) y el cuerpo femenino que está encerrado en él refleja la dicotomía psicológica masculina en lo que a ese cuerpo se refiere. Se afirma el dominio patriarcal mediante los límites físicos que mantienen a la mujer bajo su poder y, al mismo tiempo, se intenta evadir o penetrar el espacio guardado metafórico y real.

Curiosa en este contexto es la descripción de las doñas chicas que, como el mismo libro<sup>845</sup>, presenta dos visiones diferentes, desde el interior y desde el exterior, la actitud dentro de casa y en la calle:

Son frías de fuera, con el amor ardientes, / en la calle solás, trevejo,  
plasenteras, rientes, / en casa cuerdas, donosas, sosegadas, bien  
fasientes, / mucho ál y fallaredes a do bien paredes mientes<sup>846</sup>.

El Arcipreste establece aquí claramente una ambigüedad, tanto en la conducta femenina como en su reflejo sobre el hombre, que es representado como amante y amo al mismo tiempo. Su doble posición le «obliga» a encerrar a las mujeres dentro de las cuatro paredes de la casa y a invadir esas mismas barreras casi a la vez.

El paralelismo metonímico entre la casa y el cuerpo femenino se antoja metafórico en la historia de Pitas Pajas, donde la ausencia y presencia física del marido en casa se carga con la obligación de cumplimiento de su responsabilidad conyugal. Así, le dice su mujer antes de partir de viaje:

non olvidedes vuestra casa, nin la mi persona<sup>847</sup>.

Más tarde, cuando ella ya está nuevamente casada, se describe:

Como era la moça nuevamente casada / avie con su marido fecha poca  
morada, / tomó un entendedor et pobló la posada<sup>848</sup>.

<sup>845</sup> Ruiz 2003: 345 vv. 1361a-d.

<sup>846</sup> Ruiz 2003: 416 vv. 1609a-d.

<sup>847</sup> Ruiz 2003: 125 v. 475d.

En el otro extremo de la casa se sitúa la senda, la vía pública, donde el cuerpo femenino es visto por todo el mundo y, por ende, accesible. Así inicia la historia amorosa con la panadera Cruz:

Crus crusada, panadera, / tomé por entendederá [...] / tomé senda por  
carrera / Coydando que la avría<sup>849</sup>.

El sentido simbólico de la acción de salir a la vía pública como el inicio de apertura sexual aparece ya en obras más tempranas como, por ejemplo, la historia de *Catula*, tanto en su versión hebrea, *Mishle Sendebár*, como en la versión castellana, el *Libro de los engaños*. La ruptura de las restricciones morales en el sendero llega a su auge en el diálogo entre la serrana Gadea y el Arcipreste:

Ella me repuso: «Ca la carrera has errado / et andas como radio» /  
«Radio ando, serrana, en esta grand' espesura, / a las veces omen gana  
o pierde por aventura»<sup>850</sup>.

De modo similar, el paso de una casa bien cerrada, como fue el convento de Doña Garoza, por ejemplo, a las cabañas de las serranas marca el cambio tanto de actitud del Arcipreste como de sus objetivos de amor femeninos: del extremo de guardarse a la máxima apertura carnal. Así se describe el paso de la carretera a la choza de la primera serrana:

Ella Dis': «Entremos a la cabaña, Ferruso non lo entienda, / meterte he  
por camino, e avrás buena merienda» / [...] desde en la choça fuimos,  
non fallamos ninguno; / díxome que jugasemos el juego por mal de  
uno<sup>851</sup>.

El encuentro con Alda juega con el sentido metafórico de la cabaña como marca de la generosidad y calidez que encuentra Ruiz con su serrana:

Yo l' dixé: «Frío tengo, e por eso vengo / a vos, fermosura, / quered por  
mesura / hoy darme posada». / Díxome la moza: / «Pariente, mi choça /  
el que en ella posa, / conmigo desposa»<sup>852</sup>.

---

<sup>848</sup> Ruiz 2003: 126 vv. 478a-c.

<sup>849</sup> Ruiz 2003: 39 vv. 116a-d.

<sup>850</sup> Ruiz 2003: 242 vv. 988cd-989ab.

<sup>851</sup> Ruiz 2003: 240 vv. 980ab-981cd.

<sup>852</sup> Ruiz 2003: 253 vv. 1026-1027.



La historia de Doña Endrina y Don Melón desarrolla este motivo iluminando el conflicto interior de ambos, entre su mutuo deseo y los valores morales regentes. La relación empieza con una descripción de la puerta cerrada:

fallé la puerta cerrada<sup>853</sup>.

Aquélla es la su casa, e su ojo de becerro<sup>854</sup>.

El motivo de las puertas adquiere un sentido más metafórico a medida que la relación progresa:

Catat, catat, cómo asecha, barrúntanos como perro, / allí rabiaria agora que non puede tirar el fierro. / Mas quebrantaría las puertas, menéalas como çencerro. / Cierto, aquí quiere entrar; mas ¿por qué yo non le fablo?<sup>855</sup>.

«Don Melón (...) non quebrantedes mis puertas, que del abad de Sant Pablo / las ove ganado, non posistes ay un clavo. / Yo vos abriré la puerta, esperat, non la quebredes, [...] / luego vos id de mi puerta, non vos alhaonedes, / entrad mucho en buena hora, yo veré lo que faredes». / «¡Señora doña Endrina, vos, la mi enamorada! / Vieja ¿por eso teníades a mí la puerta çerrada? / [...] Dios et mi buena ventura me la tovieron guardada. / [...] ¿por qué fincábades con él sola entre estas paredes?»<sup>856</sup>.

Tras la unión amorosa, le dice:

Callad, guardat la fama, non salga de so techo<sup>857</sup>.

El espacio edificado permite reflejar la ambigüedad social respecto a las mujeres en la época del Arcipreste sin perder de vista la ambivalencia psicológica masculina frente a esa realidad. Entre las paredes, y fuera de ellas, este paralelismo metafórico permite a Juan Ruiz dialogar con los sentidos del erotismo desde los márgenes<sup>858</sup> hasta el centro del canon social y moral.

<sup>853</sup> Ruiz 2003: 213 v. 872c.

<sup>854</sup> Ruiz 2003: 213 vv. 874a-d.

<sup>855</sup> Ruiz 2003: 213 vv. 874-875.

<sup>856</sup> Ruiz 2003: 214 vv. 876-879.

<sup>857</sup> Ruiz 2003: 215 v. 880 d.

<sup>858</sup> Le Goff y Truong 2003: 83-84.

### **Metonimias eróticas: reflejos psicológicos en el entorno físico de *La historia de Flores y Blancaflor* y *La historia de Sahar y Kimah***

La relación metafórica entre el espacio edificado y natural y el cuerpo femenino descubre una red de símbolos que se desarrolla en *El noveno cuaderno de amor* de ben Elazar, *La historia de Sahar y Kimah*. Basaré mi estudio comparativo en los paralelismos encontrados con la tradición romance de *Flores y Blancaflor* y con la tradición hebrea y árabe de *Salomón y la Reina de Saba*. No pretendo mostrar influencias directas de estas obras sobre *La historia de Sahar y Kimah* ni sugerir el conocimiento real de las obras romances por parte de ben Elazar; sin embargo, dadas las circunstancias vitales del poeta, sus viajes al norte de España y a la Provenza, así como la labor que realizó traduciendo del árabe al hebreo obras como *Calilah y Dimnah*<sup>859</sup>, tuvo posiblemente contacto con fuentes literarias y culturales diferentes, tanto árabes como romances<sup>860</sup>. Persigo, por ello, realizar una aportación a la comprensión de esa red de motivos mediante el estudio comparativo de la representación del entorno edificado y geográfico dentro del marco amoroso en los tres contextos culturales<sup>861</sup>, entendiendo *representación* como «cualquier imagen mental procedente de la realidad externa. La representación está relacionada con el proceso de abstracción»<sup>862</sup>.

*La historia de Sahar y Kimah* se abre con la huida de Sahar de su casa y su llegada a Aram Tsovah, donde ve a Kimah por primera vez en la torre de su palacio. Como indica Hus<sup>863</sup>, el inicio de la historia del amor está estructurado por la poesía del deseo, en la que la amada está en posición de superioridad con respecto al amante. Esa superioridad se expresa de manera simbólica situando a Kimah en la muralla del palacio, por lo que observa a Sahar desde arriba. La posición de la amada dentro de una torre elevada y encerrada se encuentra también en *La historia de Flores y Blancaflor*.

La tensión entre el espacio público y masculino, por un lado, y el espacio íntimo y femenino, por otro, que otorga un sentido erótico al espacio edificado, se manifiesta claramente en *La historia de Flores y Blancaflor* tanto en su rama italoespañola como en su rama francesa y comparte varios motivos importantes con *El noveno cuaderno* de ben Elazar. En ambas obras, la entrada del amante al palacio, en el que se encuentra la amada encerrada, se carga de sentido metafórico y erótico. Según Grieve<sup>864</sup>, la obra romance trata de mostrar la tensión entre lo humano, representado por la arquitectura emblemática del palacio del

<sup>859</sup> Garshowitz 2011: 212.

<sup>860</sup> Garshowitz 2011: 213.

<sup>861</sup> David 1992: 7-8.

<sup>862</sup> Le Goff 1992: 1.

<sup>863</sup> Hus 2013.

<sup>864</sup> Grieve 1997: 92.

Emir, y la naturaleza, representada por el sencillo cesto de flores dentro del que se esconde Flores, el protagonista, para llegar a los aposentos de Blancaflor. Así describe Dario a Flores la torre:

La torre es la más fuerte que ay en el mundo, que tiene trezientos codos en altura y trezientos en ancho, de manera que vos, señor, no podéis tener ningún remedio. Y toda es labrada de piedras preciosas, y de día la guardan quinientos cavalleros y de noche otros quinientos. Y sobre todos estos la tiene en guarda un caballero, el más esforçado que ay en toda esta tierra y hombre que no se fía de ninguno por mucho amor que le tenga. Es menester que ningún hombre de ninguna ley que sea no se allegue a la torre de media legua, de donde ay unas señales de las armas del Almiral, y si de allí adelante pasan fazia la torre, so pena de la vida sin ninguna merced. Dentro de aquella torre ay un vergel y en medio de aquel vergel está un árbol que de invierno y de verano siempre está florido. Y al pie del árbol está una fuente de agua muy clara y tiene tal virtud que si la muger no es virgen, allí se parece. El Almiral faze cada mañana las doncellas que en la torre están cojan una flor y házela echar en l fuente y aquella que es virgen el agua sale clara y si no lo es, el agua sale turbia y bermeja como sangre<sup>865</sup>.

En esta obra<sup>866</sup>, la torre, donde se ubica el jardín en la versión castellana, simboliza la perfecta impenetrabilidad descrita como una bella fortaleza que posee todo aquello que necesita el espacio idóneo para guardar el cuerpo de las damas perfectas. La descripción que aporta Dario es rica en motivos que reflejan el sentido metonímico erótico. Fruto del ingenio humano, un trabajo que lleva la naturaleza artificial a su clímax, la torre es penetrada por un cesto sencillo de flores<sup>867</sup>. La tensión entre la naturaleza y el artificio, en general, y la arquitectura, en particular, obtiene aquí un sentido metafórico a raíz de la contraposición de la vitalidad sexual del joven amante con respecto a las normas que regían el deseo sexual<sup>868</sup>. La arquitectura consigue dominar la naturaleza solamente hasta cierto punto. La sencillez natural derrota el encierro cultural y artificial.

La libertad y la reciprocidad del amor entre Flores y Blancaflor<sup>869</sup>, simbolizadas por la cesta de flores y por sus nombres, se presenta en perfecta oposición a la fuente mágica del Emir. La fuente posee una calidad mágica que la permite verificar la virginidad de las doncellas y ayudar al Emir en su elección de la mejor dama para satisfacer su deseo. La ausencia de virginidad hace que las aguas de la fuente se vuelvan rojas, asociándolas directamente con el período

<sup>865</sup> Baranda e Infantes 1995: 115.

<sup>866</sup> Grieve 1997: 91.

<sup>867</sup> Grieve 1997: 92.

<sup>868</sup> Grieve 1997: 92.

<sup>869</sup> Grieve 1997: 91.

femenino. La terrible maquinación del deseo humano se enfrenta a la libertad natural del amor entre los jóvenes prometidos desde su nacimiento. El espacio artificial domesticado representa la contradicción absoluta con la verdadera naturaleza del amor.

*La historia de Sahar y Kimah* comienza, tal y como se ha visto, por una jerarquización en la que el amante sufre una cierta inferioridad con respecto a la amada, pues ambos han sido colocados física y metafóricamente fuera y dentro de la torre. No obstante, su relación se convierte enseguida en mutuo amor, como aparece generalmente en los cantares hebreos de boda<sup>870</sup>, y por influencia de los modelos romances, como indican Bibring<sup>871</sup> y Scheindlin<sup>872</sup>. La metonimia del muro del corazón de Jeremías 4: 19, mencionada por Avneyun<sup>873</sup> y Kimchi<sup>874</sup>, es utilizada en ese punto por ben Elazar para enfatizar el vínculo entre el espacio real y el íntimo y sentimental:

לבו בקיר לבה נחבא/ וימת לבה בקרבה<sup>875</sup>.

[El corazón de Sahar se escondió en el muro del de Kimah, muriendo este en su interior].

La aliteración entre קיר לבה (*qir libah*, el muro de su corazón), en la primera mitad del verso, y קרבה (*qirbah*, su interior), en la segunda mitad, marca la intimidad y profundidad del sentimiento. La repetición de לבו (*libo*, el corazón de él) y קיר לבה (*qir libah*, el muro del corazón de ella) subraya la reciprocidad de su amor.

La posición inalcanzable de Kimah, encerrada en el palacio, se acompaña con la primera serie de pruebas que le proponen las criadas a Sahar para poder entrar y verla cara a cara. Cada prueba lo lleva a una nueva habitación, de modo que va adentrándose cada vez más en el interior del palacio, como indicó Yahalom<sup>876</sup>. El uso metonímico de la habitación como espacio íntimo, y el juego de posicionamiento del amante en el patio exterior (חצר חיצוני) y, luego, en la habitación interior (חדר פנימי) aparecen ya en *MS* como se mencionó con anterioridad en este capítulo<sup>877</sup>. En su análisis de la historia de *Glaudius*, Kantor<sup>878</sup> mostró el sentido erótico de esos espacios y su paralelismo con el cuerpo femenino. Es muy probable que ben Elazar conociese dicha obra, de modo que se

<sup>870</sup> Hus 2013: 5.

<sup>871</sup> Bibring 2013.

<sup>872</sup> Scheindlin 1993: 16- 20.

<sup>873</sup> Avneyon 2002: 209, 439.

<sup>874</sup> Kimhi 1967: 327.

<sup>875</sup> Yahalom 2009: 187, l.104.

<sup>876</sup> Yahalom 2013 : 3.

<sup>877</sup> Epstein 1967: 13- 14, 18.

<sup>878</sup> Kantor 1988: 120.

puede apreciar el uso que hacen ambos escritores del contexto bíblico y talmúdico. En este contexto se establece un estrecho vínculo entre la habitación y lo femenino e íntimo: en 1 *Reyes* 20: 30 y 22:25 tiene sentido de lugar de escondite; en *Proverbios* 18,8 describe los interiores del cuerpo; y en el *Talmud de Babilonia*, *Nidah* 2,5<sup>879</sup>, se utiliza metafóricamente para la parte interior del útero.

Ese vínculo se adecua perfectamente a la realidad medieval de los romances, donde el salón del palacio era el espacio público, normalmente relacionado con el poder que allí se ejercía, mientras que la mujer «pertenece a la esfera privada». Según Spearing, la habitación del matrimonio, cuyo objeto central era la cama de la unión conyugal, estaba relacionada con lo femenino<sup>880</sup>.

En *La historia de Flores y Blancaflor*, el jardín de los amantes recupera un sentido religioso de modo inverso al Jardín del Edén. Es decir, no como el inicio de la redención espiritual como en la historia bíblica, sino como el inicio de una nueva ascensión que llega a su punto más álgido con su propia conversión al cristianismo y de todo el reino español. La dirección física de elevación se matiza con el movimiento del cesto de Flores hacia arriba y dentro de la torre<sup>881</sup>.

Tanto en *La historia de Sahar y Kimah* como en la *historia de Flores y Blancaflor*, como indica Bibring<sup>882</sup>, el amante realiza un viaje que lo asciende tanto física como espiritualmente. Sahar comienza ahogándose en las profundidades del mar, para, conteniendo su deseo, ir subiendo paulatinamente hasta llegar al palacio, al amor elevado y, finalmente, a su realización en el matrimonio. Flores también pasa por un largo viaje de peregrinación y conversión, según Grieve<sup>883</sup>, hasta llegar a su unión con Blancaflor y convertirse al cristianismo. En esta historia, el viaje del amor se conecta con el sentido espiritual de la conversión como un tipo de muerte y renacimiento. En *La historia de Flores y Blancaflor*, los procesos de transformación ritual, espiritual y emocional transcurren de forma paralela en el mundo humano y en su entorno espacial<sup>884</sup>.

Se encuentran varios momentos en los que los personajes se aproximan a la muerte de una manera verdadera o supuesta y su entorno geográfico o físico en esos momentos adquiere un sentido espiritual, como un punto de inflexión. Normalmente sería este punto el lugar de reinicio, de renacimiento<sup>885</sup>. Esto queda ilustrado con los siguientes ejemplos: Alejandría como un lugar de muerte moral y espiritual para Blancaflor, que se invierte completamente al encontrarse con

<sup>879</sup> Even Shushan 1972: vol. A, 42.

<sup>880</sup> Spearing 1993: 17.

<sup>881</sup> Grieve 1997: 136.

<sup>882</sup> Bibring 2013.

<sup>883</sup> Grieve 1997: 92.

<sup>884</sup> Grieve 1997: 134.

<sup>885</sup> Grieve 1997: 134.

Flores<sup>886</sup>; la travesía por mar de los padres de Blancaflor que conduce a su muerte (el asesinato del padre de Blancaflor y la muerte de su madre en el momento de su propio nacimiento)<sup>887</sup>; la cercanía de la muerte de Flores como consecuencia de su dura enfermedad de amor tras la separación de Blancaflor; el peligro de muerte de Blancaflor por las falsas acusaciones reales, que la llevan casi hasta su ejecución y su posterior salvación gracias a Flores<sup>888</sup>; y, por último, la falsa tumba de Blancaflor, que hace que Flores quiera quitarse la vida debido al sufrimiento que lo atormenta<sup>889</sup>. La direccionalidad del amor y de la conversión religiosa es matizada por un estructuralismo geográfico simbólico hermético:

In the prose romance, as mentioned in the previous chapter, Flores, by becoming the Holy Roman Emperor by virtue of Blancaflor's lineage, physically replaces Miçer Persio (the father), who would have ascended the throne, so Blancaflor, in a sense, replaces her dead mother as Empress. The prose romance most perfectly forms a textual circle, not only with the substitution of Flores and Blancaflor for Miçer Persio and Topacia, but geographically as well, for the first few chapters- the courtship and wedding of Blancaflor's parents- take place in Rome, and Flores and Blancaflor move from Spain to Rome at the end. The text moves from Rome to Spain, Spain to an island, the island to Alexandria, Alexandria to an island, the island to Spain and finally to Rome, where the lovers ascend the throne of the Holy Roman Empire. No other text [...] contains such a perfect geographical symmetry [...] the day of the protagonists' birth, for some texts... as the Spanish prose romance [...] repeat this day as the one on which Flores enters the tower in the basket of flowers. The symbolism of birth and rebirth- spiritual and amorous- could hardly be more apparent<sup>890</sup>.

El sentido religioso que relaciona el amor con el cuerpo femenino, al igual que la elevación espiritual y moral, se refleja de otro modo en el vínculo que se establece entre el entorno físico y la relación amorosa de Sahar y Kimah. Una vez que Sahar consigue pasar todas las pruebas que le imponen las damas reales, recibe el permiso para ver a su amada. El encuentro adopta varios motivos centrales del *fin'amor*<sup>891</sup>. Kimah sale a recibirlo, hace una reverencia y le besa la mano. Solamente sus ojos revelan su amor:

רק עיניה הם מרקדים ומשחקים/ כאילו הם מחבקים<sup>892</sup>.

<sup>886</sup> Grieve 1997: 136.

<sup>887</sup> Grieve 1997: 136.

<sup>888</sup> Grieve 1997: 137.

<sup>889</sup> Grieve 1997: 137.

<sup>890</sup> Grieve 1997: 137-138.

<sup>891</sup> Véase, por ejemplo: Brook 1990: 49- 60; Boase 1997; Burt 1973; Cherchi 1994; Shahar 1985: 103-110.

<sup>892</sup> Yahalom 2009: 196 vv. 317-318.

[Solo sus ojos bailan y sonríen, como si le estuvieran abrazando].

Sahar, muy decepcionado por ese beso, se enfurece. Kimah nota su disgusto y le explica que así es la ley en aquel lugar, pues tan solo se puede consumir el deseo después del matrimonio, como es adecuado entre la nobleza:

אבל חשקנו וחשק הנדיבות/לצרף וללבן הלבבות/ ולא כמשפט בני התערובות/ כי  
ישבו יחד לא לנשק ולא לחבק/ אבל לב בלב זה דובק<sup>893</sup>.

[Pero nuestro deseo y el deseo de las nobles damas es juntar y fundir los corazones, no como la multitud. Así se sentarán juntos sin besarse ni abrazarse, pero con los corazones unidos].

En este punto se ve la semejanza gracias a la distinción entre *fin'amor* y *amor mixtus* en el octavo libro de Capellanus<sup>894</sup>.

Sahar acepta su ley y entran en el palacio. Su entrada contiene un simbolismo erótico que alcanza su clímax cuando Kimah, de modo premeditado, no le revela la estructura especial del lugar. El palacio, cuya arquitectura solo conoce bien ella, está hecho de cristal; tanto por el suelo, las paredes y el techo, como por los laterales, encima y debajo de ellos fluye el agua. Kimah entra primero y luego observa al pobre amante, que piensa que se va a ahogar entre tanta agua sin entender que esta se encuentra tras el cristal. Sahar se quita la ropa y se echa con la intención de nadar, temiendo por su vida. En su foro interno, se dice a sí mismo:

הלא הרוח אל זה הים שינית תדפך/ אם לא ים שנאת וים ירדפך<sup>895</sup>.

[Acaso el viento te ha echado a este mar por segunda vez/ si no, mar odiaste y mar te perseguirá.]

En sus palabras, Sahar conecta la experiencia de ahogo en el mar que se describe al principio del cuaderno con la experiencia actual que tiene lugar en la

<sup>893</sup> Yahalom 2009: 196 vv. 325-326.

<sup>894</sup> El *De amore*, conocido también como *De arte honeste amandi*, de Andreas Capellanus fue escrito a finales del siglo XII, a instancias de la condesa María de Champaña. En aquella los trovadores y juglares difundían con sus obras literarias el concepto del amor cortés. El libro de Capellanus se convirtió en un tipo de "guía" fundamental en la codificación de las convenciones que debían regir el fin'amor –en el que la relación feudal de vasallaje se trasladaba a la dama y su enamorado–, así como el comportamiento de aquel que quisiera desenvolverse correctamente dentro de su marco. Capellanus distingue entre *amor mixtus* y *amor purus* o *fin'amor*. El segundo tipo se considera espiritual y más elevado que el deseo carnal, o *amor mixtus*. Sobre la obra, véase: Andersen Wyman 2007; Capellanus 1941; Cherchi 1994; Newman 1968.

<sup>895</sup> Yahalom 2009: 197 v. 348.

entrada al palacio. Desde el inicio de su relación, Sahar compara el peligro de morir en el mar con el de morir por el amor de Kimah, como indica Hus<sup>896</sup>. El remedio a ambas situaciones se encuentra en la amada, hecho que se describe perfectamente en la alusión bíblica para referirse a la tranquilidad que invade a Sahar una vez que su amor por Kimah es aceptado tras la primera prueba de Kimah:

ויעמוד ליבו מזעפן<sup>897</sup>.

[Y cesó su corazón en su tempestad].

La cita bíblica de *Jonás*. 1, 15<sup>898</sup>, «Y cesó el mar en su furia», aparece completa en la primera escena de la tempestad, cuando los viajeros intentan que el mar se calme. En la primera cita se crea un paralelismo entre la tempestad del mar y el estado emocional de Sahar; en la segunda, Sahar crea una analogía metafórica entre la fuerza incontrolable del mar y la esencia erótica desconocida de la mujer. Solamente cuando Kimah le revela la estructura del palacio, él se tranquiliza. La transparencia del cristal, que permite reflejar el agua y contenerla al mismo tiempo, es percibida de manera errónea por el hombre y es aclarada tan solo por la explicación de la mujer. Esta última es la que domina realmente la naturaleza de la construcción y representa simbólica o metonímicamente su propia sexualidad.

Según Hus<sup>899</sup>, en las historias del Rey Salomón y la Reina de Saba, el agua se utiliza para descubrir lo demoniaco e incontrolable que hay en una mujer que supera al hombre en sabiduría o poder. En esa tradición, las velludas piernas de la reina se reflejan en el agua y así se descubre su verdadera naturaleza<sup>900</sup>. Hus analiza cómo el episodio de la visita de la Reina de Saba al Rey Salomón utiliza el motivo del reflejo del agua bajo el cristal<sup>901</sup>. En esta historia, la Reina de Saba llega al palacio del Rey Salomón, que la recibe en una sala cuyo suelo está hecho de cristal y bajo el que corre agua. La reina, que está segura de que se trata de un lago, levanta su vestido para no mojarse y revela sus piernas llenas de vello.

Según Hus, el ciclo de cuentos del *Rey Salomón y la Reina de Saba*<sup>902</sup> describe el temor de un hombre por un personaje femenino que amenaza su autoridad. La reina pone a prueba la sabiduría de Salomón y, por consiguiente, su poder patriarcal. Su amenaza se encuentra en las piernas velludas, que se

<sup>896</sup> Hus 2013: 3-4.

<sup>897</sup> Yahalom 2009: 189 v. 148.

<sup>898</sup> Hus 2013: 6.

<sup>899</sup> Hus 2013: 6.

<sup>900</sup> Véase: Morray Jones 2002: 230-289.

<sup>901</sup> Hus 2013: 1.

<sup>902</sup> Véase sobre esa historia en: Morray Jones 2002: 230- 289.



perciben como una característica demoníaca<sup>903</sup>. No obstante, él consigue revelar estas características gracias al suelo cristalino.

Hus menciona la investigación de Yasif, que anota la identificación entre caracterización demoníaca femenina y abundancia de vello en la cultura popular tradicional<sup>904</sup>, a la que habría que añadir la prohibición de mantener relaciones sexuales con la Reina de Saba en algunas versiones de la historia<sup>905</sup>.

La amenaza demoníaca se traslada en *El noveno cuaderno* a la presencia del agua, que se vincula directamente con la sexualidad femenina. No obstante, parece que ben Elazar, conociendo esa tradición, utilizó este motivo dialogando también con la tradición de *Flores y Blancaflor*. En ambos casos, el agua se vincula con un elemento erótico. Como se ha apuntado ya, en la historia romance, las doncellas del Emir tienen que pasar por encima de un manantial cuyas aguas cristalinas se enturbian en caso de que hayan perdido su virginidad.

La primera reacción de Sahar al entrar en el palacio de cristal revela un paralelismo claro entre su salida al mar al principio de la historia y el supuesto peligro de ahogo al que se enfrenta en la situación actual. Según Hus, la tempestad (real e imaginaria) representa el «peligro existencial que se encuentra en un amor que excede las instituciones sociales hegemónicas»<sup>906</sup>. Al huir de casa, se narra que Sahar salió al mar, donde se juntó con «hombres que huían de la multitud de mujeres». Aquí, como precisa Hus<sup>907</sup>, ben Elazar crea una connotación literaria a la obra *Minjat Yehudah soneh hanashim* (*La ofrenda de Yehudah, que odia a las mujeres*) de Yehudah Ibn Shabtai<sup>908</sup> que se publicó pocos años antes en la misma ciudad de Toledo. En *Minjat Yehudah*, el protagonista y sus tres amigos huyen del matrimonio como la definitiva representación del amor institucional<sup>909</sup>.

Sahar y sus compañeros parecen fugarse de lo mismo. En ambos casos, la evasión de la civilización a la naturaleza se lleva a cabo mediante la salida al mar. Ben Elazar subraya el peligro que acecha en esa naturaleza, vinculándola con la muerte de todos los compañeros de Sahar, ahogados en una tempestad. De modo opuesto a su amargo destino de morir por falta de aceptación de las normas sociales regentes, Sahar acepta finalmente las leyes del amor dentro del matrimonio y, por ende, se le «premia» al casar con Kimah y convertirse en rey<sup>910</sup>.

El enfrentamiento con la sexualidad femenina se expresa en las tres historias de ben Elazar, Ibn Shabtai y *Flores y Blancaflor* por medio de un contexto

<sup>903</sup> En algunos textos se describen como patas de cabra. Véase sobre la demonización de la mujer en la literatura de Hekhalot: Morray Jones 2002. Incluye un apéndice final sobre esta parte de la tradición de Saba y Salomón. Sobre la caracterización demoníaca de la mujer en el cuento popular, véase: Yasif 2002: 285- 308.

<sup>904</sup> Hus 2013: 2.

<sup>905</sup> Hus 2013: 2.

<sup>906</sup> Hus 2013: 7.

<sup>907</sup> Hus 2013: 7.

<sup>908</sup> Yahalom 2009: 95-128. Más sobre esta obra en el octavo capítulo de esta tesis, que versa sobre futura investigación.

<sup>909</sup> Hus 2013: 7.

<sup>910</sup> Hus 2013: 7

acuático. La transparencia del agua, su fluidez y fuerza adquieren un sentido simbólico, dialogando con características de la esencia erótica femenina y reflejando al mismo tiempo el miedo masculino a ella. En el *Lba* y en las dos versiones de *Sendebär* se trata más bien del contexto edificado, que crea un paralelismo metafórico con los encuentros eróticos transcurridos en él.

Como en el *Mirror of Narcissus*<sup>911</sup> de Goldin, donde se muestra el reflejo de la experiencia masculina a través de la óptica femenina, se encuentra aquí otro juego magnífico de reflejos reales y metafóricos, ayudándonos a entender, según Le Goff, que:

Más allá del ojo externo [...] está el ojo interno [...] mucho más importante, porque lo que percibe es el susurro de un mundo más real que este mundo, un mundo de verdades eternas. Es ese mundo interior en el que las imágenes se perciben y trabajan sus efectos, ya sea como introspecciones de formas externas o como intuiciones directas de formas espirituales<sup>912</sup>.

<sup>911</sup> Goldin 1967.

<sup>912</sup> Le Goff 1992: 6.



**CAPÍTULO 7**  
**ENTRE CUERPO Y ESPÍRITU. EL SENTIDO ALEGÓRICO**  
**DE LA MUJER**



## **CAPÍTULO 7**

### **ENTRE CUERPO Y ESPÍRITU. EL SENTIDO ALEGÓRICO<sup>913</sup>**

#### **DE LA MUJER**

#### **Entre lo terrenal y lo divino: el reflejo de una dicotomía en *Melitsat Efer veDinah* y el *Lba***

La imagen de la mujer<sup>914</sup> y de los personajes femeninos ocupa un lugar destacado en la doble función de la obra literaria de la Edad Media: deleitar y enseñar. Ambas metas se consiguen mediante distintas herramientas, como el uso de convenciones literarias, morfológicas y estéticas, la adopción de modelos literarios y culturales, así como la propia innovación del autor. Las representaciones femeninas fueron «manipuladas» tanto para aumentar el placer estético del público como para instruirlo moral y socialmente.

Dos obras que ponen de relieve la doble función antes señalada empleando una táctica bastante parecida son *Melitsat Efer veDinah*, de Don Vidal Benbenist, y el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Ambas utilizan contenidos eróticos e historias de amores para expresar de manera alegórica un sentido moral, religioso y espiritual<sup>915</sup>, manipulando el discurso femenino para reflejar los valores de la época y crear, además, un sentido subliminal, tal y como he señalado anteriormente en este trabajo.

El deseo del hombre por la mujer contiene de modo inherente una dicotomía esencial. La mujer era considerada motivo de inclinación hacia la lujuria carnal y, al mismo tiempo, representaba el objetivo de un anhelo emocional y

<sup>913</sup> Respecto al término alegoría me basaré en: Clifford 1974; Lewis 1938: 1- 111; Whitman 1987: 1- 13, 261- 268; y en las premisas de Hus: Hus 1995: 95- 126.

<sup>914</sup> Una perspectiva feminista sobre el tema, véase: Grosz 1994.

<sup>915</sup> En el *Lba*, véase, por ejemplo: Snow 2011: 522- 549. Sobre el sentido religioso y moral de textos judíos medievales, véase: Talmag 1987: 313- 355; Tanenbaum 2002.

espiritual<sup>916</sup>. Como precisa Goldin en su libro sobre el amor cortés, *The Mirror of Narcissus*<sup>917</sup>, la imagen femenina refleja un conflicto interior del hombre que oscila entre lo terrenal o «inferior» y lo trascendental o «sublime». En mi opinión, este reflejo a través del *otro*<sup>918</sup> pone de manifiesto la tensión inmanente entre ambos extremos de la existencia humana y, a su vez, propone una vía para afrontar la crisis sobre del concepto del hombre<sup>919</sup>, tan presente en la literatura producida en la España del siglo XIV<sup>920</sup>. El doble papel de la imagen femenina destaca en el *Libro de buen amor* y en la *Melitsah*, ya que ella, por un lado, confirma la autoridad masculina patriarcal y, por otro, la desestabiliza, iluminando ambos aspectos del hombre: el inferior y el sublime.

*Melitsat Efer veDinah* ofrece una doble visión: una lectura placentera y superficial frente a otra, más compleja, que pone de relieve los sentidos latentes del texto. En ambas, tanto en la parte lúdica como en la didáctica, el lector se enfrenta a imágenes femeninas cuyo rol es clave y esencial para el entendimiento de la obra. Los personajes femeninos representan la parte sensual y frívola en la existencia del hombre, al igual que su parte espiritual y divina. Al mismo tiempo, se ve cómo una entidad femenina es capaz de interceder entre el hombre viril y mundano y una divinidad masculina y patriarcal, tanto en el nivel intratextual como en el alegórico, ideológico y moral.

Resulta curioso el posible eco que se les da aquí a las percepciones filosóficas que deambulaban en el entorno de Benbenist. Rabí Asher Ben Yejiel<sup>921</sup> reconocía el aspecto material de la mujer, como Maimónides y otros filósofos neoaristotélicos<sup>922</sup>, según quienes la mujer reconocía su esencia «material» como componente complementario a la mente (masculina); asimismo, ese mismo reconocimiento le otorgaba su lugar en el mundo y le atribuía su función<sup>923</sup>.

Ben Yejiel<sup>924</sup> refleja en su pensamiento otro aspecto que aparece ya en el *Talmud* y en los escritos de Rashi y de Maimónides. Según este rabino, tras la Creación, Adán y Eva eran dos entes independientes y autónomos, otorgándosele

<sup>916</sup> Véase sobre este tema en el *Lba* ampliamente en: Miaja 2002.

<sup>917</sup> Goldin 1967: 1-106, 207-267.

<sup>918</sup> Fisher and Halley 1989: 2-13.

<sup>919</sup> Sobre los significados latentes de un texto, véase: Jameson 2004.

<sup>920</sup> Véase: Funes 2009: 15-55.

<sup>921</sup> Rabí Asher Ben Yejiel (1250-1327) llegó desde Alemania a Toledo en 1305, donde siguió en activo durante el resto de su vida, y se convirtió en el líder espiritual de los judíos de Castilla, tomando un importante papel en la literatura espiritual de su época en España y Alemania. Al llegar a la Península Ibérica, se opuso, por un lado, al estilo de vida de los judíos cortesanos y la abundancia del concubinato y por otro, al abandono de muchas mujeres cuyos maridos se embarcaban en un viaje a ultramar por razones de comercio. Más sobre él, véase: Grossman 2010: 335-336.

<sup>922</sup> Sobre la corriente neo platónica en el Medievo, véase: Libansky 1981.

<sup>923</sup> Grossman 2010: 335-336.

<sup>924</sup> Rabí Bejaï Ben Asher vivió en Zaragoza a finales del siglo XIII e inicios del XIV. Se ocupaba en interpretación de la Biblia, literatura moral y Cábala. Más sobre él, véase: Grossman 2010: 354-364.

al hombre una posición elegida y a la mujer, un papel pasivo, de «recipiente»<sup>925</sup>. Bajo la influencia aristotélica, también utilizó la imagen de la mujer como «materia», algo común entre muchos filósofos judíos de aquella época. No obstante, a diferencia de otros pensadores que resaltaban el aspecto negativo que se podría derivar de esa imagen, Ben Yejiel hablaba de una combinación entre materia y forma, al igual que del reconocimiento de la mujer y su lugar en el mundo como complemento de la forma (la mente), es decir, del hombre. Además, Rabí Ben Yejiel añadió que la mujer no era solamente la materia, sino también el «alma», y que ambas complementaban a la mente, a la forma masculina<sup>926</sup>. En la unión conyugal entre hombre y mujer, esta última no solo tenía que servirle a él, sino que también debía tomar parte en un encuentro sagrado, tal y como lo presentaron los cabalistas de la misma época<sup>927</sup>.

Isaac Aramah<sup>928</sup> trata este asunto en diferentes partes de su obra, tanto en su libro *Aqedat Itsjak עקדת יצחק* (El sacrificio de Isaac) como en el octavo capítulo de su interpretación de *Proverbios*, que versa sobre las dos mujeres del hombre, como símbolos de la materia y la forma. La primera, «la materia», yace dentro del hombre y le acompaña desde su nacimiento; esta contiene los deseos, esos que tientan al hombre a sucumbir a los placeres mundanos. Totalmente opuesta a ella se encuentra el alma intelectual, «la forma», que empuja al hombre hacia el camino del bien. Para Aramah, ella es la mujer real con la que se casara. No obstante, se apunta que ambas facetas existen dentro de toda mujer<sup>929</sup>.

Vidal Benbenist formaba parte del contexto intelectual de modo que, aunque no se pueda mostrar ninguna influencia directa de algún que otro filósofo, es de suponer que sí estuvo expuesto al debate general sobre la posición de la mujer, presentado aquí en parte. En la *Melitsah*, el autor da su propia interpretación a estas cuestiones, una interpretación llena de humor, pero que no renuncia a un sentido más profundo en sus palabras.

En la parte de la fábula intervienen, principalmente, dos personajes femeninos y dos masculinos:

- El viejo Efer, el protagonista, que es arrastrado por el deseo carnal a su trágico destino. En la moraleja representa al ser humano.
- Su primera mujer es Meheteval, mujer justa y pura que intenta conducir a su marido al buen camino. En la moraleja representa al alma intelectual.

<sup>925</sup> Grossman 2010: 355.

<sup>926</sup> Grossman 2010: 359.

<sup>927</sup> Grossman 2010: 363.

<sup>928</sup> Isaac Aramah (1420-1492) fue uno de los filósofos más destacados de la comunidad judía de la Península Ibérica durante la segunda mitad del siglo XV. Fue el rabino de Calatayud durante los años ochenta de aquel siglo y es en esa ciudad donde compuso su obra más importante, *Aqedat Itsjak* (El sacrificio de Isaac). Perteneció a la rama antiaristotélica, aunque se atisba en su obra la influencia de la filosofía clásica (Grossman 2010: 475).

<sup>929</sup> Grossman 2010: 478-481.



- La segunda mujer, Dinah, se caracteriza por su belleza física y voluptuosidad. Personifica la lujuria.
- El carácter negativo de este personaje se ve reforzado por el cuarto personaje principal, el padre de Dinah, un hombre mentiroso y de valores corruptos.

Los filósofos de la época de Benbenist y de generaciones anteriores en España

percibieron al ser humano como una dicotomía entre el cuerpo y el alma, formada por un componente biológico y un componente racional. El alma (individual, pero a la vez universal) permanece entre la mente (trascendental y eterna) y el cuerpo (efímero y en desventaja) y su papel es salvar el abismo que media entre ambos<sup>930</sup>.

Según esta perspectiva, tan perceptible en la moraleja de la *Melitsah*, el narrador identifica al personaje de Meheval con el alma intelectiva. Así, se atribuye, de modo similar, tanto al alma como a Meheval el papel de la razón pura, un rol cuya esencia es formar un eslabón de comunicación entre el hombre terrenal, que se deja llevar por las vanidades mundanas, y la divinidad.

Meheval, la honrada mujer de la fábula, con su sabiduría, justicia e intentos por conducir a su marido hacia la virtud, se ajusta en la moraleja al «personaje» del alma.

והאשה החכמה אשר לנועם מעשיה מהוללת. היא משל אל הנפש המשכלת. ולזה רמז החכם באמרו ומיי אשה משכלת. ומהטבאל שמה. לכשרון פעליה וטוב טעמה. ומיד אל היתה שומה. ובת איש חיל רב פעלים. ירמז אל השכל הפועל אשר כל מעשה תבל בכוחו ומשלים<sup>931</sup>.

[La mujer es alabada por sus buenos actos; simboliza el alma intelectiva. Eso insinuó el sabio al decir «y de Dios es una mujer culta, llamada Meheval. Por el talento de sus conductas y su buen gusto, es engendrada por Dios. Hija de un distinguido hombre, que simboliza el conocimiento, que lleva a cabo cualquier hecho en el mundo].

Así aclara Hus: «la caracterización de ambos personajes, el alma y Meheval, como los únicos personajes positivos en ambas historias y el rol idéntico que cumplen crean un efecto de analogía entre ambos»<sup>932</sup>. Tanto Meheval como el alma tienden a los buenos actos por su esencia positiva y origen divino.

<sup>930</sup> Rosen 2006: 117-119.

<sup>931</sup> Hus 2003: 196-197 vv. 520-523.

<sup>932</sup> Hus 2003: 116.

La posición de Meheteval contribuye también a establecer la semejanza entre ambas. Ella se encuentra situada entre su marido, Efer, por un lado, y, por otro, su padre, un hombre «valiente y emprendedor» que simboliza el conocimiento. La analogía entre la relación de Meheteval con su padre y la relación del alma intelectual con el conocimiento se basa en la similitud entre el parentesco genético de la hija con su padre y el parentesco «genético»-filosófico entre el alma y el conocimiento. Esta semejanza se pone de relieve mediante la descripción metafórica:

ותהי לו לבת כי ממנו לוקחה. להידמות אליו בטוב לקחה.<sup>933</sup>

[Será su hija, pues por él fue engendrada, para asemejarse a él en su buena moral].

La frase «engendrada por él» actúa como una insinuación bíblica al Génesis 2, 24; 3, 19. La manipulación del contexto bíblico crea un vínculo delicado entre los roles de Meheteval como intermediadora entre dos entidades masculinas: el hombre y Dios.

ובתום דרכה ואורחה. היא האשה אשר חנן אלוהים את האדם לכבוד ולתפארת. על גפי מרומי קרת. ולשום לו שם ושארית. לבל תהיה אחריתו להכרית. בחכמתה ובתבונתה תנחהו. ובדרך מישור תדריכהו. ואם חפץ בה תצילהו. ומרדת שחת תגאלהו. ואורך ימים תשביעהו. ואם הוא בן בליעל לא יאבה שמוע לעצתה. ימאס מוסרה ויקוץ בתוכחתה. מארת יי תבוא עליהם ומתו גם שניהם. כבהמות שדי ירדו תהום רבה. ולהט אותם היום הבא.<sup>934</sup>

[Por la inocencia de su camino y conducta, fuella la mujer que le dio Dios con misericordia al hombre para su honor y gloria en los lugares distinguidos y para darle fama y descendencia. Para que no desaparezca al morir, lo guía con su sabiduría; por el camino de la medida lo llevará y si la desea, lo salvará. Del infierno, lo amparará (le liberará), le dará larga vida. Y si es un malvado que no desea obedecer su consejo, se cansará de su moral y de sus lecciones. Dios los maldecirá y morirán ambos. Como los animales del campo, caerán al infierno. Y se quemarán con el (fuego) del día siguiente].

El narrador describe la misión femenina de guiar al hombre al camino del bien como su salvación divina, siendo su única oportunidad de no acabar en el infierno. La muerte que espera al hombre, que no escucha a su mujer y va por el mal camino, será como la muerte de los animales del campo. Según las fuentes bíblicas como, por ejemplo, *Joel* 2:22 y *Salmos* 8:8, estos animales no tienen alma

<sup>933</sup> Hus 2003: 197 vv. 524-525.

<sup>934</sup> Hus 2003: 197 vv. 524-530.

intelectiva y al morir se esfuman<sup>935</sup>. Así se matiza la importancia de la mujer, al cambiar el destino del hombre del resto de los seres vivos.

Además, se pone hincapié en el paralelismo entre la presencia de la mujer y del alma intelectual en la vida del hombre. Tanto los animales que no tienen alma y el hombre que no obedece a su buena mujer morirán de la misma manera. Para recalcar este sentido, añade el narrador el siguiente poema:

ואשא משלי  
גבר חכם לב מאזין תוכחת      מפי שאול נגזל [ומיד] שחת  
אך נעוה לב יאטום אזניו [לקול] מוריו ורגזה לו שאול מתחת  
ימות באין מוסר ונפשו אוכלה      באש כמו בשר בתוך קלחת<sup>936</sup>.

[Mi fábula dice así:

Un hombre sabio escuchará las lecciones (del alma intelectual),  
alejándose así del infierno y su fuego.

Mas un malvado se tapará los oídos ante la voz de sus maestros y se  
enfadará el infierno bajo él.

Morirá de modo inmoral y se consumirá su alma como la carne dentro  
de una olla].

Meheteval está casada con Efer, un ejemplo negativo por su actitud inmoral, que es atraído por los placeres mundanos y que representa así al cuerpo descarriado; no obstante, rechaza la influencia moral de Meheteval y prefiere los desatinos de Dinah<sup>937</sup>. Junto a esta, ambos aprecian los logros materiales como una evidencia legítima de la gracia divina y actúan motivados por la lujuria y el deseo de tener descendencia<sup>938</sup>. Esta visión distorsionada de la realidad conduce a Efer, al pretender consumir su matrimonio, a un estado completamente opuesto a la idea de fertilidad: la muerte. Adviértase que el autor enfatiza esta reflexión al otorgarle al hombre una muerte cuya agonía se asemeja a los dolores que se sufren durante el parto:

וימת האיש בצירים כצירי יולדה. וילך בלא חמדה<sup>939</sup>.

[El hombre murió con dolores como los de un parto, yéndose sin  
gracia].

En este caso, se elige la imagen de una bella joven para representar el deseo carnal y la lujuria. Así se describe:

<sup>935</sup> Hus 2003: 197.

<sup>936</sup> Hus 2003: 197 vv. 531-534.

<sup>937</sup> Hus 2003: 159-160 vv. 103-109.

<sup>938</sup> Hus 2003: 159 vv. 97-98, 100.

<sup>939</sup> Hus 2003: 185 vv. 395-396.

ודינה משל לתענוגי בני [האדם]. אשר בעפר יסודם. כי נחמדים הם למראה ותאוה לעיניים. אחריהם ילך חסר לב ועיקש דרכיים. חמור רובץ בין המשפתיים. ודינה בשם קראתי אותה. כי עתיד ליתן את הדין כל השוגה באהבתה. וכל איש [חסר תבונות] יאהבנה. וטוב לפני האלוהים ימלט ממנה. ירא אלוהים לא ימוט בקרבה. ולא ייתפש במארבה. וחוטא יילכד בה. ולאיש אשר אחריה נפתה. ערוך אתמול תפתה.

[Dinah es un ejemplo de los placeres humanos, cuya base se encuentra en el polvo (*afar*). Puesto que son agradables de ver y deseo para los ojos, tras ellos andará cualquier persona sin corazón que insista en su mal camino. Como un burro que descansa entre las cargas. La llamaría Dinah, porque condena a cualquiera que se extravíe por su amor. Cualquier persona sin seso la amaría. Y el bien de Dios huiría de ella. El justo no caerá en su trampa. Y no será capturado en su red. El pecador caerá ante ella. Y el hombre que se deje por ella tentar, en el infierno acabará].

El narrador utiliza una semejanza sonora, un *tsimud*, cuyo origen se encuentra en la literatura midrásica<sup>940</sup>, entre *din*, que en hebreo significa «condena», y Dinah para recalcar el significado alegórico del nombre: «la llamé Dinah porque condena a cualquiera que se extravíe por su amor»<sup>941</sup>. Justo antes de tomar el afrodisíaco para satisfacer el deseo, Efer pronuncia las mismas palabras: «propalaré su sentencia y condena al dar a Dinah su cuota»<sup>942</sup>. La repetición de las palabras *din* y Dinah en el contexto judicial, ligando el deseo carnal con una condena, enfatiza el sentido didáctico de la obra. De este modo, el autor crea un vínculo entre la mujer y el amor carnal y los identifica con el peligro de las tentaciones mundanas.

La presentación comparativa de los personajes de Dinah y Meheteval pone de relieve su sentido alegórico. Mientras que Meheteval es hija de un hombre de valores, representante del conocimiento, Dinah es hija de un padre mentiroso y corrupto. Ambas quedan configuradas por la influencia del personaje paterno. Entre Meheteval y su padre se genera un paralelismo en sus virtudes morales y en su conducta ejemplar. Al mismo tiempo, tanto Dinah como su padre se fían de un determinismo mal visto por el pensamiento judío de la época. También se crea una analogía entre Efer y el padre de Dinah<sup>943</sup>, lo que recalca el elemento grotesco de las relaciones entre estos.

La connotación bíblica del nombre de Dinah, ligada a un matiz sexual negativo, junto a «las semejanzas sonoras, *tsimudim*, y las insinuaciones bíblicas

<sup>940</sup> Hus 2003: 161 v. 117.

<sup>941</sup> Hus 2003: 198 vv. 537-538.

<sup>942</sup> Hus 2003: 185 vv. 391-392.

<sup>943</sup> Hus 2003: 159 v. 103.

acerca de incesto entre padres e hijas»<sup>944</sup> en el contexto del matrimonio entre el viejo y la virgen intensifican la representación negativa de esta relación.

Mediante la analogía entre la fábula y la moraleja, el autor configura una descripción del microcosmos humano, en el cual una esencia femenina, el alma, es la intermediaria entre lo terrenal y lo divino. Ella tiene un papel educativo e instructor. Por un lado, se somete a una autoridad masculina, el conocimiento, y, por otro, adoctrina a otra entidad masculina, el cuerpo humano. Al mismo tiempo, Benbenist utiliza las imágenes femeninas para representar los dos polos de la esencia humana. Los personajes de Meheteval y Dinah representan, respectivamente, el aspecto espiritual y el carnal.

De este microcosmos que habita en el interior del ser humano, propuesto en la obra hebrea, se pasa al macrocosmos entre el hombre y la divinidad de la obra cristiana. Aquí analizaré cómo se crea un sistema paralelo a lo anteriormente visto en lo que tanto a la representación como a la intermediación femenina se refiere. Juan Ruiz, tal como había hecho Benbenist, reclama desde el principio del texto el doble significado de su obra. Así señala que bajo la faz «fea», deleitosa, amorosa y sexual yace un contenido más profundo, espiritual y moral. Como en la obra anterior, aquí también se perfila una doble lectura, a partir de la cual los personajes femeninos actúan en ambos niveles.

En el *Libro de buen amor*, el camino del Arcipreste, como ejemplo para todo hombre en su periplo hacia el amor espiritual, no es directo, sino que pasa por una larga trayectoria de amores mundanos. A pesar del número elevado de intentos por relacionarse y el carácter diverso de los cortejos amorosos, el Arcipreste no consigue eventualmente ningún amor humano duradero. Las reacciones de las diferentes mujeres a sus solicitudes contribuyen a consolidar el significado didáctico de la obra. Las nobles le rechazan por el peligro que dichas peticiones implican para su honra, las serranas imponen su lujuria violentamente y las pocas relaciones en las que hay reciprocidad quedan truncadas súbitamente, como la historia entre Endrina y Melón, la historia con la doncella joven que muere súbitamente y la monja, Garoza. El fracaso continuo en el servicio a las mujeres de carne y hueso traza el camino hacia el culto a la Virgen, como mediadora entre el hombre y Dios, y este será el camino que conduce al amor verdadero, que es el amor divino. Así afirma el Arcipreste, en una de sus *cantigas* a María: «al inocente ayudas/ con amor muy verdadero;/ al que es tu servidor/ bien lo libras de ligero»<sup>945</sup>.

Según Gimeno<sup>946</sup>, se puede dividir a las mujeres del *Lba* en tres grupos:

1. las cinco mujeres dignas, que se guardan del amor carnal y mentiroso gracias a su sabiduría y honradez (la primera noble, la dama bien

<sup>944</sup> Hus 2003: 159 v. 103.

<sup>945</sup> Ruiz 2003: es. 1669.

<sup>946</sup> Gimeno 1983: 88-89.

educada, la viuda que rechaza la alcahueta, la bella viuda que se casa de nuevo y la mora);

2. las tres mujeres que caen en la red por el engaño de la alcahueta (Doña Garoza, Doña Endrina y la joven que muere);

3. las cinco mujeres bobas (las cuatro serranas y la panadera).

Gimeno basa su división en la calidad moral que condiciona la reacción de las mujeres ante las tentaciones amorosas del Arcipreste. Las cinco primeras damas se asientan sobre una sólida base de valores que apoya su rechazo de cualquier comportamiento inmoral, mientras que las mujeres del segundo grupo son víctimas de una conducta inmoral ajena a ellas. Por su parte, las últimas cinco gozan de las virtudes adecuadas para no extraviarse del buen camino.

A mi parecer, Ruiz divide los fracasos también en tres grupos:

1. los causados por el rechazo de la dama; a este apartado corresponden los casos de las mujeres instruidas.

2. Los fracasos debidos a la naturaleza moralmente equivocada del deseo carnal; aquí se encuadran los finales trágicos de las relaciones del segundo grupo.

3. Los fracasos provocados por el carácter frívolo de las mujeres, donde encontramos los casos del tercer grupo.

La posición de cinco mujeres frente a otras cinco recuerda, según Gimeno, a la fábula de las diez vírgenes, *Mateo* 25, 1-13<sup>947</sup>. En este pasaje del *Nuevo Testamento*, las cinco vírgenes sabias representan el aspecto distinguido y elevado del mundo en las cinco formas de vida contemplativa, mientras que las cinco vírgenes bobas representan las almas perdidas y los cinco sentidos. De este modo, las mujeres del Arcipreste abarcan todo el abanico de las formas de existencia humana, desde lo sensual e inferior hasta lo espiritual y sublime, incorporando a las serranas salvajes y carnales, la panadera, la mora, la viuda, Doña Endrina, las nobles y la monja, que muere. Los personajes femeninos aportan una gran diversidad dentro de la naturaleza del ser humano, aunque el destino de todas las relaciones establecidas con dichas mujeres sea siempre un fracaso absoluto.

A lo largo de la obra, las imágenes femeninas adquieren un papel dicotómico. Por un lado, representan el amor mundano, aquel cabo de la existencia del que hay que alejarse, pero, al mismo tiempo, de modo inmanente a su belleza, se convierten en una herramienta de perfección moral e intelectual, un peldaño que dirige al hombre hacia el amor divino, hacia lo sublime. El hombre, representado por el Arcipreste, entiende que no puede apoyarse en un amor

<sup>947</sup> Gimeno 1983: 88- 89.

mortal y que el único servicio verdadero es el culto a la Virgen María, a través de la cual se puede llegar al amor de Dios<sup>948</sup>.

Juan Ruiz también realza el concepto de la Virgen como mediadora entre el hombre y Dios, reflejado en la estructura de la obra. Los cánticos a María, acompañados por los cánticos al Señor, abren y cierran el libro. Otros cánticos marianos aparecen en cada punto clave durante los cortejos amorosos del Arcipreste, puntos que le dirigen hacia la comprensión espiritual correcta.

Resulta interesante el hecho de que dentro del sistema jerárquico patriarcal se elige una figura femenina para servir de intermediaria entre el hombre y Dios. Como dice Ferrante: «Ella (la mujer) se convirtió en una entidad independiente: un ángel, una estrella o la Virgen María; en otras palabras: una intermediadora entre el hombre y Dios. El objetivo del hombre no es la unión con ella, sino la unión con Dios a través de ella»<sup>949</sup>.

Por un lado, parece ser que este papel atribuye mucha importancia, incluso subversiva (por el poder que ejerce la mujer sobre la vida del hombre), a la imagen femenina, pero, por otro, la entidad femenina sigue funcionando aquí como un objeto y no como un sujeto. De objeto de deseo masculino pasa a convertirse en un ente conductor entre dos sujetos masculinos: el hombre y Dios.

Este reflejo a través del *otro* permite contener la tensión entre ambos extremos de la existencia humana a la vez que propone una vía de crítica social.

A fin de responder al desafío de revelar los subtextos, los sentidos latentes en ambas obras, se requiere un proceso interpretativo en el cual las historias de amor adquieren un sentido metafórico o alegórico. A lo largo de ambas, los lectores llegan a comprender cuál es el ideal religioso y moral deseado y cuál es la elección correcta que se debe tomar. Así, los dos escritores establecen un sistema de valores mediante la representación de los personajes femeninos.

Las imágenes femeninas se utilizan para enfatizar la dicotomía de la existencia humana entre lo terrenal y lo espiritual. Las mujeres honradas (Meheteval y las cinco nobles) representan el polo intelectual y elevado, mientras que las mujeres cuya motivación principal es el deseo carnal (Dinah, las serranas, la panadera) representan el extremo material e inferior. Los personajes femeninos adquieren un sentido simbólico a partir de la configuración de sus relaciones con los personajes masculinos y de las relaciones de semejanza o contraste con estos personajes. Tanto el personaje de Efer como el personaje del Arcipreste subrayan la futilidad de la existencia material en este mundo. El fin de todas las relaciones

<sup>948</sup> «Lo desconcertante de estos textos es que, a pesar de todo, no pueden ser considerados como una simple literatura libertina [...] No tienen la menor conciencia de actuar de un modo disoluto, sino que, por el contrario insisten continuamente en que ese amor bueno, fino, verdadero es en ellos la fuente de toda virtud y perfección moral, y sin el cual no existiría en el mundo nobleza ni idealismo de ningún género» (Márquez Villanueva 1965: 270).

<sup>949</sup> Ferrante 1975: 3.

con las mujeres de carne y hueso subraya la única salida para nuestra existencia pasajera e insignificante: el amor a Dios. En ambas obras existen, además, figuras femeninas que constituyen la entidad mediadora entre lo terrenal y lo divino. En la *Melitsah* es el alma intelectual que se encuentra entre el cuerpo material y el conocimiento, mientras que en el *Lba* es María, cuyo servicio puede elevar al hombre de su existencia terrenal hacia la divinidad. En ambos textos, las imágenes femeninas reflejan una tensión interna inherente al alma humana y se aprecia cómo la solución a este conflicto interior.

La importancia que se le atribuye a la presencia femenina en estos textos en el seno de un orden patriarcal es muy pronunciada e ilumina de modo crítico ese orden mencionado. A pesar de los diferentes contextos socioculturales en los que emergen ambas obras, se destacan las semejanzas tanto en sus referentes como en los conceptos literarios y filosóficos presentes en ellas. En una época de crisis en la percepción del hombre como lo fue el siglo XIV es interesante ver cómo ambos escritores utilizan la imagen femenina para representar a través de la «otra» lo que podría ser tan difícil de afirmar sobre uno mismo.



## **Marginalidad y otredad: el cuerpo viejo y el cuerpo femenino en la poesía hebrea y árabe y su sentido político en el *Diálogo entre el Amor y un viejo***

La condición humana de la vejez como añoranza de una juventud perdida es un tema recurrente en la literatura árabe medieval, en la poesía hebrea de Al Ándalus y en la literatura de los reinos cristianos<sup>950</sup>. El motivo partía de la consciencia o recuerdo de una experiencia compartida por cierto grupo social y del dualismo entre lo que uno realmente había sido (y sigue formando parte de él) y lo que habría deseado ser. En las diferentes obras aparece normalmente un personaje de hombre viejo frente a una joven amada, o un joven amado en la poesía andalusí. Al viejo no se le caracteriza mediante la imagen que de sí mismo tiene, sino a partir de la imagen que tiene el personaje joven que se burla de él. A pesar de la situación dramática en la que normalmente es él mismo el hablante en primera persona, su descripción forma una enajenación de su propio estado, de modo que se convierte en el «otro». La (joven) mujer sigue siendo un objeto del deseo masculino, tal y como sucede en el resto de las obras dedicadas al amor de aquella época, pero de un modo diferente: en estas, es ella quien representa la posición social dominante, mientras que el hombre que la desea, debido a su alta edad, se arrincona en los márgenes. La tensión interior basada en la contradicción entre dos condiciones vitales irreversibles (la ancianidad frente a la juventud perdida) creaba un paralelismo metafórico entre la senectud como estado humano y otras situaciones sociales y políticas e hizo factible expresar subliminalmente un punto de vista diferente al hegemónico y regente<sup>951</sup>.

Una presentación del desarrollo del motivo de la vejez, desde su aparición en la literatura médica en lengua hebrea y árabe del Al Ándalus musulmán hasta sus últimas manifestaciones en la obra de un judío converso en la España cristiana, muestra cómo las características físicas y psicológicas, descritas y estudiadas por los médicos de la época, iban adquiriendo contenidos ideológicos, morales y religiosos hasta convertirse en un instrumento literario que permitía, bajo su amparo, la expresión de una posición política subversiva. Gracias a este enfoque se propone, además, un modelo de estudio que puede aportar herramientas teóricas para el análisis de otras obras medievales. La comparación y

<sup>950</sup> Como describe Franchini: «En la España medieval, el tema del *senex amans* no se distingue por una presencia muy abundante en la literatura [en lengua romance]. Sin embargo, algunos testimonios conservados demuestran que el tópico estaba presente en la conciencia o subconsciencia de los autores, y ello, al parecer, en grado creciente hacia finales de la Edad Media. Así pues, encontramos una alusión moralizante al tema en un texto que ha ejercido una enorme influencia en el pensamiento de la cristiandad medieval: *De contemptu mundi* del papa Inocencio III (1160-1216) [...] ‘Si quis autem ad senectutem processerit, statim cor ejus affligitur, et caput concutitur, languet spiritus et fetet anhelitus, facies rugatur, et statura curvatur, caligant oculi, et vacillant articuli, nares effluunt, et crines defluunt, tremit tactus, et deperit actus, dentes putrescunt, et aures surdescunt (Migne, Patrologia Latina, CCXVII, col. 706)» (Franchini 2001: 178).

<sup>951</sup> Sobre el sentido del estado diaspórico, véase: Boyarin 2013a: 1-39.

el paralelismo inverso formados en estas obras entre la joven mujer amada y el viejo, que la desea, consolidan una crítica social desde un enfoque marginal.

La sociedad judía participaba, en gran parte, en la actividad artística e intelectual árabe, cuya influencia fue, durante varios siglos, de gran importancia para los judíos. Los elementos adquiridos pasaron por un proceso de adecuación paulatina y fueron adoptados finalmente en la identidad judía. Estas influencias seguían latiendo tras la reconquista cristiana, aunque las tensiones sociorreligiosas cambiaron la función de ese denominador común, hecho que se puede apreciar en el desarrollo de un motivo literario, como lo es el de la senectud, desde el inicio de la literatura hebrea española medieval hasta sus últimas reminiscencias en los siglos XV y XVI<sup>952</sup>. Dado que el presente estudio combina varias aproximaciones teóricas y literarias, es necesario definir los límites y los puntos precisos de actuación de cada una de ellas, partiendo de las conjeturas de Even Zohar y Drory acerca del sistema sociopolítico y su relación con el sistema literario<sup>953</sup>.

El estado *diaspórico*<sup>954</sup> del viejo, alejándose de la patria de la juventud, adquiere diferentes matices en las obras de los distintos poetas. Los primeros en tratar este motivo, en la época andalusí, describen la vejez desde un punto de vista moral por la influencia de la literatura árabe<sup>955</sup>. De acuerdo con esa larga tradición, la comparación contradictoria entre la juventud y la vejez<sup>956</sup> «recordaba al hombre la muerte, y le despertaba a retornar al buen camino y a ejercer buenas

<sup>952</sup> Para realizar un análisis de este proceso, emplearé el modelo de poli- sistema de Even Zohar. Véase: Even Zohar 1978: 1-6. Según Drory, este modelo permite, en primer lugar, referirse a cualquier texto, y no solamente a los textos tradicionalmente considerados como «literarios», además de darles sentido dentro del mismo marco teórico; en segundo lugar, analizar cada «tejido literario» como una red de conceptos que observan los complejos textuales sin clasificarlos y separarlos genéricamente, sino como polaridades dentro del conjunto. Cada uno de ellos tiene un papel concreto y está relacionado con los demás. Los vínculos entre los diferentes elementos son esenciales para el entendimiento de la dinámica dentro de la totalidad. (Véase: Drory 1988: 18-19. También, Drory 1991: 9).

<sup>953</sup> «El sistema sociopolítico y el sistema literario son dos sistemas separados con sus propias restricciones, posibilidades y dinámicas particulares, por lo que la situación dentro de un sistema no puede servir de explicación directa de la condición del otro. En otras palabras, el hecho de que la institución social tenga ciertas necesidades en el campo de la expresión literaria puede implicar que la literatura que se encuentra bajo su dominio, funcione como una herramienta propia de dicha expresión; pero no podría sojuzgar según consideraciones políticas, sociales, etc., cuáles serían los modelos, formas o normas literarias que se utilizarían para la realización de esa necesidad. La resolución ha de ser literaria, dependiendo, fundamentalmente, de las coacciones y posibilidades que ya existen dentro del sistema literario, como, por ejemplo modelos que ya sirven para desarrollar alguna función señalada en el repertorio, por lo que estarían considerados como «ocupados» y otros, que se considerarían como «libres» y disponibles para su nuevo papel» (Drory 1988: 17).

<sup>954</sup> Boyarin 2013a: 1- 20.

<sup>955</sup> Rahtsavi 1979: 193.

<sup>956</sup> Rahtsavi 1979: 193, nota 1: Rahtsavi menciona la copulación sonora en árabe entre *s hib* (vejez) y *shebab* (juventud).

acciones»<sup>957</sup>. El primero en ocuparse del tema en la literatura hebrea fue Samuel ha-Naguid, cuyos poemas sobre la vejez se incluyen en su *Diwan* y en *Ben Qohelet*<sup>958</sup>. El poeta elige un tono melancólico personal cuando trata el tema en el prefacio del poema *Acaso recordarás la bella doncella*, al describir la tristeza del alma provocada por la vejez. Le sigue Moshe Ibn Ezra, que dedicó una sección de su *Sefer Haanaq* a este asunto en relación con la pérdida juventud. Rabí Yehudah Halevi recrimina a su propia alma en uno de sus poemas, aunque en otros seis poemas cortos (*מכתמים* *michtamim*) toma un enfoque más lúdico<sup>959</sup>.

El tono moral se combina con un contenido más ligero en los poetas hebreos de la época cristiana. Ya bajo la reconquista, se encuentran dos antologías de poemas breves (*michtamim*) de Todros Abulafia (1247-1298 aprox.) sobre la vejez y un poema de Shlomo Bonafed (falleció después de 1445) dedicado exclusivamente a este asunto<sup>960</sup>.

En los siglos XIV y XV se lleva el amor entre un viejo y una joven al extremo frívolo, pero sin abandonar el doble sentido y el recuerdo moral. Variaciones sobre este asunto se encuentran en la obra *Melitsat Efer veDinah* *מליצת עפר ודינה*, de Vidal Benbenist; en un cantar de boda provenzal catalán que fue aljamiado en hebreo allá por el año 1450-1451<sup>961</sup> y cuyo título es *Piut naé* *פיוט נאה* (bonito cantar); y, a finales del mismo siglo, se encuentra una reelaboración del motivo en el *Diálogo entre el Amor y un viejo*, de Rodrigo Cota<sup>962</sup>, un judío converso de Toledo. Las últimas reminiscencias juegan con una segunda lectura, basándose en las características tradicionales y típicas del motivo, cuyo desarrollo completo se puede observar en la literatura médica de Al Ándalus.

Los datos médicos se fusionaron con un conjunto de símbolos relacionados con la vejez en la literatura árabe y hebrea a partir del siglo X. Los poetas árabes ensalzaron la moralidad que debía reinar en la vejez, recordándole al hombre la proximidad de la muerte y exhortándole a regresar al camino correcto y al buen obrar. Debido a la influencia árabe que se ha mencionado anteriormente, los poetas hebreos tomaron también ese mismo tema y lo desarrollaron desde un punto de vista estético y moral<sup>963</sup>.

En la literatura médica hebrea y árabe de Maimónides, Ibn Sina e Ibn Rushd se argumenta que un hombre anciano, con aspecto débil, con temperamento frío y seco y con mala vista es un hombre impotente; por ello, las relaciones sexuales

<sup>957</sup> Rahtsavi 1979: 193.

<sup>958</sup> Rahtsavi 1979: 193.

<sup>959</sup> Rahatsavi 1979: 194.

<sup>960</sup> Rahatsavi 1979: 194.

<sup>961</sup> Lazar 1969: 160.

<sup>962</sup> Aunque la obra de Rodrigo Cota no se puede considerar ni literatura hebrea ni judeoespañola, creemos que comparte un denominador común bastante amplio con el contexto literario y social de las obras hebreas tratadas en el artículo. Véase: Cantera Burgos 1970: 339-347; Kaplan 2002: 90-105; Deyermond 1989: 189-201; Taylor 1997: 461-462.

<sup>963</sup> Rahatsavi 1979: 193.

le están prohibidas, ya que son dañinas en su situación. Así lo señala Maimónides en *La Conducta de la Salud*:

הזיקו המשגל לזקנים ולקמים מחלי ולכל מי שמזגו יבש הזיקו רב מאוד<sup>964</sup>.

[El coito hace daño altamente a los viejos, [...] y a cualquier persona de temperamento seco].

Ibn Sina aconseja en el *Canon*:

וראוי שירחיק [הסובל מחסרון תאוות המשגל] לבעול הנדה, והזקנה [...] כי כל זה מחליש כח אברי המשגל בסגולה<sup>965</sup>.

[Sería apropiado que se aleje (aquel que sufre de falta de lívido) del acto sexual con [...] la vieja [...] porque todo esto debilita los órganos del coito].

En *Los capítulos de Moisés*, Maimónides escribe:

היותר רע שבמזגים כולם הוא המזג היבש, וזה ראוי, מפני שמה שיקרה לזקנים באורך הזמן, הנה הוא נמצא בהם מעט תחילת העניין. והמשגל הוא מהדברים היותר מזיקים, לכל מי שמזגו נוטה אל היובש<sup>966</sup>.

[El peor de los temperamentos es el seco, por lo que pueda ocurrir a los ancianos a lo largo del tiempo [...] y el coito es de las cosas más dañinas para cualquiera cuyo temperamento tiende a ser seco].

En *Escritos de Medicina*:

אבל הזקנים, המשגל מזיק להם, מפני שהם צריכים למה שירבה חמימותם וילחלח אבריהם [...] ואם חסרוהו (את הזרע) במשגל, רפתה האסטומכה שלהם, ורפה כל הגוף וחלשו<sup>967</sup>.

[Mas el coito daña a los ancianos, porque ellos necesitan lo que aumente su temperatura corporal y humedezca sus miembros].

De modo parecido, Ibn Sina menciona que:

המשגל ימהר למרבה ממנו להתקרר גופו ולהתייבש [...] ואחר ימשך אחריו הקוק השלם וחלשת חושיו מראות ושמע<sup>968</sup>.

[El coito acelera el enfriamiento y la sequedad del cuerpo de quien abusa de él [...] y quien se deja llevar por él (llegará) al enfriamiento

<sup>46</sup> Maimónides 1957: Tomo I, 75.

<sup>965</sup> Maimónides 1957: Tomo I, 71.

<sup>966</sup> Montener 1965: 40.

<sup>967</sup> Maimónides 1965: Cuarto tomo, 89-90.

<sup>968</sup> Montener 1965: 66.

absoluto y a la más absoluta debilidad de sus sentidos, que ya no (pueda) ver ni oír].

Esas características médicas tomaron otro sentido al ser utilizadas por los escritores literarios, que intentaron responder a las necesidades sociales y religiosas de su época. La sociedad judía afrontaba corrientes de conducta sexual muy abierta, fruto de la influencia de la sociedad musulmana, primero, y cristiana, después, así como de la coexistencia con ambas; según Assis «it found itself characterized by sexual laxity to an extent unknown elsewhere in mediaeval Jewry»<sup>969</sup>. Esa libertad se encontraba en conflicto con los fundamentos tradicionales<sup>970</sup> de la religión judía. Rabinos, escritores y filósofos expresaron su preocupación y desagrado y defendieron el regreso al camino de la religión y de la modestia. Así, en la comunidad judía de Toledo de finales del siglo XIII, apareció una «oleada de arrepentimiento espiritual»<sup>971</sup> que se manifestó en un intento de volver a una conducta más conservadora.

En el tratamiento literario del motivo de la vejez, se escuchan ecos de dichas circunstancias. Los escritores judíos, al igual que sus homónimos árabes, atribuyeron un sentido religioso y moral a las descripciones que hacían de este motivo. Así, nació un cierto paralelismo entre la vejez con su alejamiento del deseo y la introspección personal. El fracaso del amor por causas de deterioro físico irreversible, fruto del paso del tiempo, servía como prueba evidente del carácter pasajero y vano que tenía el perseguir las satisfacciones carnales.

Según Rahatsavi, en la poesía árabe y hebrea de aquel periodo, el pelo canoso pasó a adquirir un sentido preciso y a expresar una lección moral para el hombre. Al hacerse viejo, este se alejaba de los placeres mundanos y lloraba por su juventud perdida. Las damas jóvenes y bellas se distanciaban de él riéndose de su mala condición física. Las canas se mofaban del viejo y constituían un estado para el que no había antídoto: teñirlas hubiera servido solamente para disimular la penosa realidad, pero no para solventarla radicalmente<sup>972</sup>.

Estos símbolos se desarrollan en la obra de varios poetas árabes, en su mayoría entre los siglos X y XI. Abu Elajasan Elselami cuenta cómo la gacela, la amada, se alejó de él cuando vio «perlas engarzadas en sus patillas y, con ellas, las agonías preparadas y organizadas»<sup>973</sup>:

وقال ابو الحسن السلامي من قصيدة:

واعرضت اد رات في عارضي دررا منظومة معها الاحزان تنتظم.

<sup>969</sup> Assis 1988: 27.

<sup>970</sup> Véase: Decter 2007: 102; Grossman 2010: 18-20.

<sup>971</sup> Assis 1988: 28.

<sup>972</sup> Rahatsavi 1979: 196.

<sup>973</sup> Rahatsavi 1979: 214.

Ibn Elmuataz, por su parte, escribe:

ويقال انه لابن المعتز

راين الغواني الشيب لاح بمفرقي فاعرضن عني بالحدود النواضر<sup>974</sup>.

[Cuando las bellas vieron las canas que florecieron de entre mis pelos/  
se alejaron de mí con sus mejillas frescas].

En otro poema, se queja de su misma vejez preguntándose cómo podría amarlo una joven doncella si él odiaba a su propia alma por el mero hecho de ser viejo. Continúa describiendo cómo la vejez ya había aparecido, deteniendo el ritmo de su vida y obligándole a teñir, fútilmente, sus cabellos:

تولى العمر وانقطع العتاب ولاح الشيب واقتضح الخضاب

لقد ابغضت نفسي في مشيبي فكيف تحبني الخود الكعاب<sup>975</sup>.

[Con el paso de la vida y el cese de los reproches, llegó la vejez y se avergonzó tiñendo su pelo.

He odiado mi alma al envejecer, así que ¿cómo será posible que me quiera una tierna doncella?].

Entre los poetas hebreos se dieron estos mismos motivos. En un poema de Samuel ha-Naguid, el autor se preguntaba cómo podría acercarse a una mujer de buen aspecto cuando su cráneo era tan blanco como la leche:

התזכיר אל יפת מראה לבונה / וגולגלתך חלב לבנה / והעדנה שנאתך בזדון / ואיך  
תשגה באהבתך עדינה?<sup>976</sup>.

[¿Acaso recordaréis a la bella doncella el cedro con vuestro cráneo tan blanco como la leche? Y ¿cómo os amaré una dama fina cuando la vejez os odia neciamente?].

Otro poeta, Moshe Ibn Ezra, escribió en diversas ocasiones:

עפרה בזה / לי כי שבתי / ותמכור דודיה מן זר<sup>977</sup>.

<sup>974</sup> Rahatsavi 1979: 216.

<sup>975</sup> Rahatsavi 1979: 216.

<sup>976</sup> Hanaguid 1934: 72, poema 100 vv. 1-2.

<sup>977</sup> Ibn Ezra 1935: 355, poema 14 vv. 1-2.

[La gacela me desprecia/ porque me he tornado canoso/ y entrega sus amores a un extraño].

מה לי ולזמן שיב נתנני / על לב בנות עופר מאוד כבד<sup>978</sup>.

[¿Por qué el tiempo me dio canas/ que pesan tanto sobre el corazón de las gacelas?]

עלי מה זה צביה שב / בכל לב תשנאי<sup>979</sup>.

[¿Por qué, gacela, odiáis al canoso con todo vuestro corazón?].

En diferente poema, presentó una situación festiva en la que se encontraba acompañado por una mujer, primero de joven y luego ya siendo viejo. Mientras que la primera vez la dama se apresuraba a beber y a cantar con él, la segunda vez las canas le guiñaron un ojo para que no se cumpliese su deseo:

זמן נוער צביה עוררה לי / ביום חשה שתות עמי ושורר // ושיבה קרצה עין לבלתי /  
עשה חפצי כאיש נוקם ושורר<sup>980</sup>.

[Cuando era joven, la gacela se apresuró a beber y a cantar conmigo// (mas) las canas le guiñaron un ojo para que no hiciese según mi deseo, cual persona que se venga y odia].

Una situación muy parecida aparece en un breve poema árabe de Habib Altai: «cuando vio (la doncella) la luz de las canas entre mis rizos/ se alejó como se aleja de un enemigo/ comencé a pedirle que se acercase delicadamente/ mas las canas le guiñaron un ojo para que no lo hiciese»<sup>981</sup>.

En estos variados ejemplos, la joven cambia su trato con respecto al amante como consecuencia de una única razón: el color de su pelo. El aspecto externo, tradicionalmente motivo principal en la poesía del deseo masculino por la mujer, pasa a reflejar aquí la transformación de la actitud femenina, de deseo a desdén, hacia el hombre. El hablante masculino pasa a convertirse en el objeto de deseo y reproche femenino. El juego entre los dos sectores marginados, los viejos y las mujeres, permite invertir de manera momentánea los roles sociales vigentes.

Esa inestabilidad del orden social, resultado del deseo del anciano por una joven mujer, crea un apuro moral desde el punto de vista ideológico y religioso. Su solución se encuentra, según los poetas del siglo XIII en adelante, en el alejamiento del viejo de los placeres carnales y su dedicación a la vida espiritual

<sup>978</sup> Ibn Ezra 1935: 356, poema 24 vv. 1-2.

<sup>979</sup> Ibn Ezra 1935: 358, poema 36 vv. 1-2.

<sup>980</sup> Ibn Ezra 1935: 354, poema 11 vv. 1-2.

<sup>981</sup> Rahatsavi 1979: 218.

contemplativa. En los siguientes poemas, se ilustra el camino paulatino del desdén, provocado por las canas, que sufre el joven amado hasta la llamada a retornar al buen camino de Dios.

Todros Abulafia retomó el motivo del desdén causado por las canas contando cómo estas le habían guiñado un ojo al ciervo de sus deseos para que no respondiera afirmativamente:

מכל צבאי חן צבי חשקי /הוקם לעל, כי הוא לבד ייף על //לחמול אחל פניו, ושם  
ראשי /קורץ בעיניו לו לבל יפעל<sup>982</sup>.

[De todos los ciervos de mi amor, él es el más bonito// deseo acariciar su cara, mas mi canosa cabeza le guiña un ojo para que no actúe].

El acto de teñir las canas se describe como un autoengaño, un intento de cubrir una «enfermedad» evidente:

עצמו יפתה כל אנוש בפרוש /צבע עלי ראשו כמספחת //איך יוכלה גבר להסתיר  
על /מצחו שאת מחיה ומספחת<sup>983</sup>.

[Cada uno se engaña al desaparecer el color de su cabeza como una erupción// ¿Cómo podría un hombre esconder lo que lleva sobre su frente para el resto de su vida?].

El intento fracasado de simular la juventud tenía un papel educativo y moral dentro de la poesía: «las canas provocaban una meditación interior y penitencia acercando a su poseedor a Dios»<sup>984</sup>. Así, por ejemplo, preguntó Samuel ha-Naguid:

עלי מה זה אסיירך עלי חטא /נעורייך והשיבה קרובה<sup>985</sup>.

[¿Para qué os castigaríais por los pecados de/ vuestra juventud cuando las canas ya están cerca?].

Yehudah Halevi llama a su propia alma, provocándola:

הלעד ימי השחרות? קומי צאי /ראי מלאכי שיבה במוסר שחר<sup>986</sup>.

[¿Acaso para siempre seguirán los días de juventud? Levantaos, salid/ y mirad cómo los mensajeros de las canas desean llevar una conducta moral].

<sup>982</sup> Halevi Abulafia 1932: 104, poema 356 vv. 1-2.

<sup>983</sup> Ibn Ezra 1935 : 307, poema 29 vv. 1-2.

<sup>984</sup> Rahatsavi 1979: 201.

<sup>985</sup> Hanaguid 1934: 306, poema 340 v. 2 .

<sup>986</sup> Schirman 1960: vol. 1, 513: Rabi Yehudahh Halevi, «Durmiendo en el seno de la infancia», vv. 3-4.



Ibn Elmuataz cuenta cómo las canas avivaron en él el temor a los cielos, al ver próxima a la muerte<sup>987</sup>.

Esa tensión entre la imposibilidad de amar en edad avanzada y el deseo carnal del anciano se lleva a su extremo a finales de la Edad Media<sup>988</sup> (siglos XIV y XV), cuando afloran las características de la vejez ampliadas por el contexto paródico del amor imposible entre un viejo y una joven. La obra *Melitsat Efer veDinah*<sup>989</sup>, de Vidal Benbenist (Zaragoza), se ocupa de este tema de forma extensa, tal y como se ha descrito anteriormente en esta investigación.

El tratamiento lúdico y frívolo de la vejez aparece también en un cantar<sup>990</sup> de boda provenzal catalán publicado por M. Lazar en 1970<sup>991</sup> y copiado en caracteres hebreos en el año 1450-51<sup>992</sup>. El cantar, llamado *Piut Naé*, describe una situación muy similar a la descrita en *Melitsat Efer veDinah*: el fracaso del viejo para consumar el matrimonio como consecuencia de su avanzada edad. Esa obra pertenece a una larga tradición de cantares de boda que solían contener expresiones ambiguas y juegos de palabras con doble sentido erótico<sup>993</sup>. Como en otras obras del mismo periodo, de nuevo aquí el viejo se pone en ridículo por la ausencia de las fuerzas de la juventud. Así lo cuenta el texto:

אל תחלל פשא קי פירימיר דונא / שא פיליא אל זקן קי לאנפיב זונה / אל זקן שינבא  
אקולקאר אל ראש המטה / לנערה לו דיפירטא / קו גראן גבורה / לו זקן לינדיב  
קאנאש טו שוטה / שאר כסות נבראש מש נו פש עונה / לנערה לדיב פרדוט נביב אל  
מוח / נו נביב וירטוט ניפוטו דכח / טוט אל ווטרטו פאייט איש און ביל רוח / מאש  
וופיריק אינדיב קי אינברייב נישאיה אלמנה.

אל זקן לינדיב יו שו די לש גדולים / אשקולטא מה פיליא אקשטי משלים / נו איש  
ארא / אורא דדיר הבלים

<sup>987</sup> Rahatsavi 1979: 202.

<sup>988</sup> Estos mismos motivos de la vejez aparecen en la obra, escrita en romance hacia 1375, el *Libro de miseriade omne*, «una adaptación castellana de la obra del papa Inocencio III» (Franchini 2001: 178). Para más fuentes escritas en romance, véase Franchini, que menciona la cita de A. Deyermond de una «traducción con comentario de los *Proverbios de Séneca*, que realizó Pedro Díaz de Toledo por encargo del Marqués de Santillana [...] "Mas el viejo que tiene extinto el calor natural, los lomos flacos donde está en los onbres fortaleza, segund dize Job, e su hedad le da más en arrepentirse delo pasado que en cometer con lo que non podrá salir, o non sin grand trabajo de su persona ¿qué fructo le puede traer el amor? Antes le será contado a moçedad e locura, que bien dize que el mançebo tráhele fructo amar; al viejo esle contado por crimen [...] Así que seyendo viejo, si quieres repetir las cosas que son propias de moço, de balde paresçe que veniste a la vejez. Ca por tanto desean los onbres ser viejos, por venir de estado perfecto, e dexar de entender en mocedades, e entender en obras de razón"» (Franchini 2001: 178- 179).

<sup>989</sup> Hus 2003.

<sup>990</sup> Lazar 1970:160. Según las imperfecciones lingüísticas que tiene, Lazar estima su tiempo de composición a mitades del siglo XIV o los primeros años del XV, en Cataluña o en la zona de las Comtat Venaissin.

<sup>991</sup> Lazar 1970.

<sup>992</sup> Este manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Jerusalén Heb.8 3312. Véanse más datos en Lazar 1970.

<sup>993</sup> Lazar 1970: 160- 161.

ציל קינפיב לו חתון נאגא לא מאלא שנה./לנערה לינדיב פיבמי אקיל מעשה/פרקי  
נאגב אל גיד הנשה/מאש יו גור אינדיב אי אין לליי דמשה/קישו בוש נומיל פיב  
אשקינצארי לכתובה./אל זקן לינדיב בשעה ברכה/פיר יו נו שא אקיללא מלאכה/  
מאש יו בוש פורטרי און בון בחור גבור/קי איל טידרא אין/מאג אונא הושענה  
רבה./לנערה לינדיב יו מי ווי אנר/אי און בחור גבור בוי פשאר לו מאר/אי שי  
אינטוט מיבוי אנר/אין אונא גלירה או אין אונא ספינה<sup>994</sup>.

[La transcripción del poema sería: *Al te halel* (no profanes): Pasa que premer dona/ Sa filha al *zaquen* (viejo) que l'an feu *zonah* (prostituta).// El *zaquen* s'en va a colcar al *ros hamitah* (la cabecera de la cama)./ La *ne'arah* (muchacha) lo desperta/ co gran *gevurah* (con gran valentía)./ Lo *zaquen* l'en deu canas. «¡Tu, *sotah* (tonta)/ *Seer ksuth* (el mantenimiento de la mujer) n'auras, mas no pas *onah* (período)!»// La *ne'arah* le deu per dot nueu el *moah* (cerebro),/ No nueu vertut ni punto de *koah* (fuerza), / «Tot el vostro fait es un bel *ruah* (espíritu)!/ Mas io prec en Deu qu'en breu ne sia *almanah* (viuda)! » // El *zaquen* l'en diu: «lo so dels *gedolim* (grandes);/ Ascolta ma filha aqueste *mesalim* (proverbios)./ No es ara/ ora de dir *havalim* (tonterías)! »/ «¡Cel qu'en feu lo *hathan* (novio) n'ana la mala *sanah* (año)!» // La *ne'arah* l'en diu: «Feume aquel *ma'aseh* (hecho),/ Per que n'agau el *gid hanaseh* (el miembro). / Mas io juro en Deu e en la ley de *Moseh*/ Que si vos no me'l feu, asquinçarai la *ketubah* (el contrato matrimonial)! »// El *zaquen* l'en diu: «*Besa'ah berakah* (en buena hora)!/ Fe rio no sai aquella *melakah* (obra);/ Mas io vos portarai un bon *bahur gibor* (chico valiente)/ que el tedra en/ man un *hosanah raba*. »// La *ne'arah* l'en diu: «lo me vuy anar,/ Am un *bahur gibor* vuy pasar lo mar. / Aissi en tot me vuy anar/ En una galera o en una *sefinah* (barco)»].

El tono didáctico y moral del tratamiento de la vejez durante la Alta Edad Media se reemplaza por otro más ligero. No obstante, la dualidad esencial de la vejez, entre la condición actual y el recuerdo de una realidad perdida, permite a los escritores de la Baja Edad Media cargar el motivo con otros sentidos sociales y religiosos.

Resulta significativo el uso que el autor Rodrigo Cota hace del mismo motivo. En su obra *Diálogo entre el Amor y un viejo*<sup>995</sup>, presenta un complicado debate dramático que enfrenta a dos personajes: un viejo y el Amor. La obra describe la entrega paulatina del viejo a su propio deseo tras un largo enfrentamiento, reconociendo desde el principio su lamentable situación y su incapacidad de vencerlo.

La respuesta cruel del Amor al viejo, una vez que éste se ha entregado a su deseo, sirve como ejemplo de la aplicación de los motivos de la vejez en el *Diálogo*:

<sup>994</sup> Lazar 1970: 164- 165.

<sup>995</sup> Cota 1961.

Oh viejo triste y liviano  
 ¿quál error pudo bastar  
 Que te havía de tornar  
 Rubio tu cabello cano?  
 Y ¿esos ojos descozidos  
 Qu' eran para enamorar?  
 [...]  
 ¡Quién te viesse entremetido  
 en cosas dulces de amores,  
 y venirte los dolores  
 y atravesarte el gemido!  
 ¡o quién te oyese cantar  
 "señora de alta guisa",  
 y temblar y gagadear  
 los glillos engrifar,  
 tu dama muerta de risa!<sup>996</sup>

Aquí surge una distancia insalvable entre las condiciones físicas del viejo, su flojera y mala vista, y la tentación de enamorarse. El rechazo de la doncella al viejo, canoso y torpe, cobra vigor con la descripción de la dama «muerta de risa»<sup>997</sup>. Esa dura descripción subraya la imagen descrita al principio de la obra, que muestra al viejo «retirado del mundo»<sup>998</sup>. Como indica Taylor, su alejamiento monástico resulta fruto de una abstinencia de los placeres mundanos; las manifestaciones de lo corporal se oponen a «la edad y la razón»<sup>999</sup>. La pregunta que aparece en la primera línea de la versión anónima: «O mundo, dime quién eres»<sup>1000</sup> refleja el intento fracasado del viejo de seguir un proceso de contemplación espiritual. El viejo es consciente de la efímera ilusión que crea la satisfacción de los deseos, reprochándose al Amor: «Tú, con tu sentido ciego/pones ala en el vicio»<sup>1001</sup>.

El viejo es presentado como un personaje marginado, alejado de la juventud, la belleza y la vitalidad. Como afirma Joset, «la descripción, al principio de la obra, del estado decadente en que se hallan la casa y el jardín refleja simbólicamente el estado físico y emocional del anciano»<sup>1002</sup>. A lo largo del debate se revela la debilidad moral del viejo, que no consigue mantenerse firme antes las dulces y seductoras palabras del Amor.

Se podría ver un paralelismo entre el viejo y su estado y la situación social de los conversos en la España de la época de Cota, donde el conflicto entre

<sup>996</sup> Cota 1961: 541-549, 595-603.

<sup>997</sup> Cota 1961: 595 v. 603.

<sup>998</sup> Taylor 1997: 460.

<sup>999</sup> Cota 1961: v. 5.

<sup>1000</sup> Cota 1961: 115 Citado por Taylor 1997: 462.

<sup>1001</sup> Cota 1961: vv. 408-409.

<sup>1002</sup> Joset 2005: 98.

identidad e imagen jugaba un papel principal. Visto de este modo, se caracteriza el Amor por su falsa capacidad de conversión real, como se ve reflejado en el desdén hacia el viejo:

Que aunque más doblado seas  
Y más pintes tu deleyte,  
Estas cosas do te arreas  
Son diformes caras feas  
Encubiertas del afeyte<sup>1003</sup>.

La tensión entre deseo y contemplación se ve reforzada tanto intertextual como contextualmente gracias a las referencias a un árbol seco o una rama seca. La imagen de la sequedad ligada a la impotencia sexual del viejo no sólo pone de relieve el conflicto interior entre su deseo y su realidad en el ámbito amoroso, sino también en el ámbito alegórico-religioso. Las metáforas de las plantas secas por el frío se repiten una y otra vez, tanto en boca del Amor como por el mismo viejo. Así, al principio del poema, en el encabezamiento que aparece en el *Cancionero* 16 de 1511, se describe el ambiente que rodea al anciano: «Una huerta seca [...] la casa del plazer derribada»<sup>1004</sup>. Más adelante, el mismísimo viejo describe su cabaña «de cañuelas de carrizo»<sup>1005</sup>. Covarrubias define «carrizo» como una «especie de caña o hierba dura, paluste y espinosa»<sup>1006</sup>, una definición que, sin duda, fortalece la imagen seca de la casa y, metafóricamente, la del protagonista, cuyas palabras nos cuentan: «Delos frutos hize truecos, por escarpame de ti, por aquellos troncos secos, carcomidos, todos huecos, que parescen cerca mí»<sup>1007</sup>. Posteriormente, el Amor le promete: «Sanaré las plantas secas,/ quemadas por los friores»<sup>1008</sup>, «viejo triste, si no truecas/ tus espinas por mis flores»<sup>1009</sup>. Después le reprocha: «O marchito corcovado»<sup>1010</sup>; «Mira tu negro garguero/ de pesgo seco pegado»<sup>1011</sup>; «Alma biua en seco palo/ biua muerte y muerta vida»<sup>1012</sup>.

<sup>1003</sup> Cota 1961: vv. 365-369.

<sup>1004</sup> Moñino 1958: fol. LXXIIv.

<sup>1005</sup> Cota 1961: v. 31.

<sup>1006</sup> Covarrubias 1993: 311.

<sup>1007</sup> Cota 1961: vv. 31-36.

<sup>1008</sup> Cota 1961: vv. 491-492.

<sup>1009</sup> Cota 1961: vv. 494-495.

<sup>1010</sup> Cota 1961: v. 559.

<sup>1011</sup> Cota 1961: vv. 568-569.

<sup>1012</sup> Respecto a esas palabras, Deyermond (Deyermond 1989: 189- 201) menciona los versículos de Isaías 56,3 y Ezequiel 17,24 (Deyermond 1989: 194), interpretando la relación entre la impotencia sexual del viejo y la condición irreversible de sequedad del árbol. Sin embargo, leyendo ambos versículos completos, vemos que tanto Isaías como Ezequiel utilizan la metáfora del árbol seco para subrayar la igualdad de todas las personas (incluso los gentiles) a los ojos del Señor, y su posibilidad de «renacer» si van en el camino correcto. Así dice Isaías: «Y no diga hijo del estraño, el ayuntado a Adonay, por decir: apartando me apartó Adonay sobre su pueblo; y no diga el eunucho: he, yo palo seco» (Isaías, 56:3) y Ezequiel: «Y sabrán todos árboles del campo que yo Adonay fize abaxar árbol alto, fize alçar árbol baxo, fize secar árbol verde, y fize florecer árbol seco; yo Adonay fablé y fize» (Ezequiel, 17:24). No obstante, la misma metáfora aparece en otras

El viejo se encuentra dividido entre la elección correcta según su conciencia y la atracción hacia el Amor, que representaría un falso dios. Las promesas, hechas por este último, de renovar las fuerzas del viejo, simbolizadas por la metáfora: «de verdura muy gentil/ tu huerta renovaré»<sup>1013</sup>, utilizan el mismo sentido figurado de la vitalidad y el verdor de los árboles para enfatizar el hecho de que el error fatal del viejo es creer en las falsas promesas de renovación, pronunciadas por un falso dios. Por lo tanto, siendo «Alma biua en seco palo»<sup>1014</sup>, perderá no sólo las fuerzas físicas, sino también (a menos que se arrepienta) la salvación de su alma.

La tensión espiritual y moral que se desprende del poema también se puede interpretar en clave hermenéutica, describiendo la ambigua existencia del autor<sup>1015</sup>. En la obra literaria de Cota, aparecen varias referencias explícitas a la realidad en que vivía, en las que él toma diferentes posiciones: desde un ataque caricaturesco de una boda judía en el *Epitalamio Burlesco*<sup>1016</sup>, hasta la defensa de las nobles virtudes de los caballeros conversos en la *Respuesta a la Pregunta* de Gómez Manrique<sup>1017</sup>.

La complejidad de su situación se expresa dolorosamente en las últimas palabras del viejo:

Pues en ti tuve esperança  
tú perdona mi pecar:  
gran linaje de vengança  
es las culpas perdonar.  
si del precio del vencido  
del que vence es el honor,  
yo, de ti tan combatido,  
no seré flaco, caído,  
ni tú fuerte, vencedor<sup>1018</sup>.

A través del viejo, Cota expone un ejemplo de decadencia moral y espiritual. Su personaje se hace eco del tratamiento del motivo en la tradición literaria hebrea y árabe, en las que la decadencia física del viejo servía como

---

profecías para ilustrar la perdición que sufriría el pueblo judío en el momento que abandonase el camino de Dios. Así, en Lamentaciones 4:8 (Deyermond 1989: 194) leemos: «Escurecióse más que negrura su forma [...] apegóse su cuero sobre su hueso, secóse, fue como palo» (*Lamentaciones*, 4:8).

<sup>1013</sup> Cota 1961: vv. 487- 488.

<sup>1014</sup> Deyermond 1989: 195.

<sup>1015</sup> Sobre las circunstancias personales y sociales de Rodrigo Cota, véase: Cantera Burgos 1970; Cantera Burgos 1969; Cantera Burgos 1970b: 339- 347; Cantera Burgos 1970a; Cotarelo 1926: 11- 17, 140- 143; Martz 2003.

<sup>1016</sup> «Lo editó Foulché – Delbosc [1894], transcribiéndolo de un manuscrito de la Biblioteca Nacional hoy desaparecido. Con algunas alteraciones de versos y estrofas, fue copiado en el Pequeño cancionero del Marqués de la Romana, compuesto a fines del s. XVI copiando textos muy anteriores. También lo editó F. Cantera Burgos [1970]». (Pérez Priego 2001: 7).

<sup>1017</sup> Rodrigo Cota, «Respuesta», *Cancionero castellano* 105, citado por Kaplan 2002: 71.

<sup>1018</sup> Cota 1961: 622-630.

prueba definitiva del fracaso de las vanidades mundanas. Aparentemente, Cota presenta en su obra una pugna que puede tener también un significado religioso, de base cristiana, en contra de las tentaciones mundanas y del amor carnal. No obstante, en el juego contextual llevado a cabo por el autor, el sentido de las propias palabras se invierte, presentando el dolor de un converso debido a su nueva religión. Mediante un motivo literario tradicional, consigue resaltar la tensión entre la fuerza engañosa de lo deseado y de lo que no se podría cambiar.

### **Entre cuerpo y espíritu: el cuerpo femenino en *La historia de Flores y Blancaflor* y *La historia de Sahar y Kimah***

Algunas obras de finales del siglo XIV e inicios del XV iluminan la tensión interior entre lo carnal y degradado y lo espiritual y elevado gracias al ángulo ofrecido por el amor cortés<sup>1019</sup>. La versión en castellano de *La historia de Flores y Blancaflor*, al igual que *El noveno cuaderno de amor* de Yaacov ben Elazar, llamado también *La historia de Sahar y Kimah*, aportan algunos ejemplos de esta tradición literaria creada con cierta innovación<sup>1020</sup>, reflejando un conflicto psicológico interior mediante una historia erótica de añoranza y amores.

El amor cortés<sup>1021</sup> se distingue de otros tipos de amor descritos anteriormente en la literatura por el cambio de su eje central y en otros aspectos como la insistencia en exclusividad, constancia, sinceridad y disposición a sufrir<sup>1022</sup> en la relación amorosa. Según el análisis de Cherchi, los trovadores desviaron el enfoque de una descripción de la amada a la psicología de los amantes y la misma noción del amor<sup>1023</sup>, presentes en la poesía amorosa latina, árabe y hebrea. En su poesía, combinaron el erotismo con la proclamación de sentimientos puros, lo que resultó ambiguo en muchos casos<sup>1024</sup>.

Las dos nociones que convierten el amor cortés en una experiencia que eleva el alma del amante son la *obediencia* y la *proeza*. El primero de estos términos, la *obediencia*, se trata del servicio del amante, mientras que el segundo, la *proeza*, sería la premisa principal de que «el amor por una dama es el primer origen de bondad moral»<sup>1025</sup>. La *obediencia* marca la naturaleza de la relación entre el poeta y la dama, que siempre sería superior a él moral o socialmente, por lo que él la trataría con una sumisión absoluta; así, conseguiría un alto nivel de *proeza*, belleza y pureza moral, (totalmente ligada a su amor erótico)<sup>1026</sup>.

La tensión entre el aspecto erótico y las virtudes morales, es decir, entre pasión y razón<sup>1027</sup>, se encuadra en el centro de la obra sobre el amor cortés de Andreas Capellanus, *De Amore*<sup>1028</sup>. Ya los poetas de la generación de 1200

<sup>1019</sup> Según Cherchi, el primero en utilizar el término «amor cortés» fue Gaston Paris en su artículo de 1883. No obstante, en la literatura provenzal la expresión *cortez'amor* aparece, por lo menos, en una ocasión. Véase: Cherchi 1994: 4. Más sobre *fin'amor* véase: Calin 1990: 61- 92.

<sup>1020</sup> Cherchi 1994: 5.

<sup>1021</sup> Sobre el concepto del amor a partir del Siglo XII véase: Moore 1972.

<sup>1022</sup> Cherchi 1994: 7.

<sup>1023</sup> Cherchi 1994: 6.

<sup>1024</sup> Cherchi 1994: 6.

<sup>1025</sup> Cherchi 1994: 7.

<sup>1026</sup> Cherchi 1994: 10.

<sup>1027</sup> Cherchi 1994: 12.

<sup>1028</sup> Aunque «la relación entre Andreas y los trovadores se aclara solamente si entendemos que su obra no se trata de una simple codificación sino de una interpretación» (Cherchi 1994: 12).

formalizaron las relaciones descritas en sus obras para modelar el elemento erótico y enfatizar el camino espiritual<sup>1029</sup>, pero sería Capellanus quien haría hincapié en la ambigüedad inherente del amor cortés entre amor y virtud, sexo y proeza»<sup>1030</sup>.

La definición de *amor purus* acuñada por Capellanus incluye claramente ese conflicto inherente al amor, entre pasión erótica y anhelo del alma:

Et purus quidem amor est, qui omnimoda dilectionis affection duorum amantium corda coniungit. Hic autem in mentis contemplation cordisque consistit affect; procedit autem usque ad oris osculum lacertique amplexum et verecundum amantis nudae contactum, extreme praetermisso solation; nam illud pure amare volentibus exercere non licet<sup>1031</sup>.

[Amor puro es el que ata juntos los corazones de ambos amantes con una afección total. Él consiste en una contemplación mental y afección del corazón; ese amor llega hasta el beso en la boca, el abrazo con los brazos y el contacto con la amada desnuda, sin el último consuelo porque no está permitido para esos que quieren practicar amar puramente<sup>1032</sup>].

Al igual que muchas otras obras provenzales y trovadorescas, se abordará ahora cómo tanto *La historia de Flores y Blancaflor* como *La historia de Sahar y Kimah* reflejan este conflicto por medio del cuerpo femenino y el contacto con él.

La relación entre Kimah y Sahar comienza dentro del marco patriarcal, tanto si se interpreta, según Hus, por el modelo de la poesía del deseo<sup>1033</sup>, que se convierte rápidamente en el modelo de los cantares de boda<sup>1034</sup>, como si se lee por el modelo del amor cortés. Ambas lecturas verifican la existencia de una relación de amor mutuo que no rebasa aquellos límites sociales que restringen el contacto físico. Así se describe el primer encuentro entre ambos:

וישא עיניו ויראיה/ ויבהל בהדר מראה/ ואל יופי פניה  
ותשתחו לו ונשקה לו על ידה/ כמשפט כל עפרה אל ידיה  
ותישקהו והוא נשקה מרחוק/ כמשפט ידיים הנפרדים כחוק<sup>1035</sup>.

<sup>1029</sup> Cherchi 1994: 11.

<sup>1030</sup> Cherchi 1994: 11.

<sup>1031</sup> Capellanus, *De Amore*, p. 182. Citado por: Cherchi 1994: 16- 17.

<sup>1032</sup> Capellanus, *De Amore*, p. 182. Citado por: Cherchi 1994: 16- 17. La traducción del inglés al español es mía.

<sup>1033</sup> Hus 2013: 1- 2

<sup>1034</sup> Hus 2013: 2.

<sup>1035</sup> Yahalom 2009: 186- 187 vv. 98-100.



[Alzó su mirada y la vio/ se asustó por la elegancia de su aspecto/ y por la belleza de su rostro

Hizo ante ella una reverencia y le besó la mano/ como es la ley de cualquier amada con su amigo

Ella lo besó y él la besó de lejos/ como la regla de los amantes que se despiden según la ley].

Este pasaje indica la subordinación del amor a las reglas sociales de la época. Desde el momento en que Sahar sale en búsqueda de Kimah, sus criadas le someten a una serie de pruebas cuyo fin no es más que el de corroborar la sinceridad de sus sentimientos<sup>1036</sup>. Estas pruebas, muy típicas del amor cortés, se funden con otras cuatro reglas que le exige Kimah a su amante: someter su deseo a su pensamiento racional, aceptar el dominio de ella sobre él y dedicarle poesías de amor de alta calidad literaria<sup>1037</sup>. La cuarta regla, abstenerse de entrar en contacto físico con ella, se revela en el segundo encuentro entre ambos:

ותקרב אליו/ ותשתחו על שוליו  
ותנשקוהו על ידה כמו משפט ידידים הנאמנים/ ולא נשקתוהו בפיו מפני הנרגנים  
רק עיניה הם מרקדים ומשחקים/ כאליו הם מחבקים  
וירא סהר כי לא נשקתוהו ויבז בעיניו/ ויחר לו מאד ויפלו פניו  
ותשא משלה ותאמר  
נשקתיו על ידי מלאך ידידים/ וענני הלא פי ציר אמונים  
הכמוני ביד מלאך לנשק/ הזאת תורת ידים [ה] עדינים

ותאמר לו אל יירע בעיניך/ למה חרה ולמה נפלו פניך  
הלנשוק ולחבק הוא חשקינו/ לא ייעשה כן במקומנו  
אבל חשקנו וחשק הנדיבות/ לצרף וללבן הללבות/ ולא כמשפט בני התערובות  
כי ישבו יחד לא לנשק ולא לחבק/ אבל לב בלב זה דובק  
וכן סיבת אהבת בני היקרים/ לקחת מוסר השכל צדד ומשפט מישרים  
ויהי דם אמונה ואם מספרים דברי חשקם ואהבתם/ תגבר צדקתם

ותשא משלה ותאמר  
אהבתיך אבל לא על דבר מום/ וכמוני ידידותם אה[נ]בה  
וחשקנו נקי כף בר פעלים/ ורוח אהבתינו נדיבה  
וספריהם מלאים תום ויושר/ ויראה וענוה בם כתובה  
וכל חשק בני נבל נבלה/ וסוף כל אהבתם מעצבה  
ותתמוגג כרגע אהבתם/ ותתהפך ידידותם לאיבה

ויאמר סהר בשומעו דבר לחשה/ צדקה נפשה  
ויאמר טוב הדבר אשר דברת/ ברוך טעמך וברוכה את<sup>1038</sup>.

<sup>1036</sup> Hus 2013: 2-3.

<sup>1037</sup> Hus 2013: 3.

<sup>1038</sup> Yahalom 2009: 196-197 vv. 316-339.

[Se aproximó a él / y le hizo una reverencia  
 Lo besó en la mano, como es la regla de los amantes fieles / y no en la boca, por aquellos que podían ofenderse  
 Solamente su mirada bailaba y sonreía / como si estuvieran abrazándose  
 Sahar vio que no lo había besado y la despreció / se enojó y entristeció  
 Ella le dijo:  
 «Os he besado por el ángel de los amantes / y me contestó que mi boca

Y le dijo: «no os ofendáis, ¿por qué os enojáis y entristecéis?  
 Cierto es que deseamos besarnos y abrazarnos / mas no podrá ser así en nuestro lugar,  
 Sino que nuestro deseo, y el de las generosas / es el de los corazones entrelazar y soldar, / no cual ley de los mestizos  
 Juntos se sentarán, sin besarse ni abrazarse / mas con corazones entrelazados  
 Así el motivo del amor noble / es el de tomar buen juicio y buena moral  
 Y si las aventuras heroicas contaran sobre su deseo y amor / aumentaría pues su justicia».

Y recitó:  
 «Te amé, mas sin tacha alguna / como  
 Nuestro deseo es puro e impecable / y el espíritu de nuestro amor es generoso  
 Sus libros están llenos de inocencia y honestidad, / el temor y la modestia también descritos están.  
 Cualquier deseo carnal es de los viles / y el final de sus amores, triste  
 Se rendirá su amor en un segundo / y su cariño se convertirá en enemistad».

Pensó Sahar al escuchar sus susurros / que la razón en su alma se hallaba  
 Y le contestó: «buenas son vuestras palabras / bendita sois y bendito es vuestro juicio»].

La frustración de Sahar surge de la ambivalencia de las manifestaciones de amor de Kimah, que expresaban su deseo y atracción al mismo tiempo que negaban el contacto físico antes del matrimonio. Hus intenta explicar esta relación dentro de los paradigmas de los cantares de boca andalusíes, en los que la única posibilidad de consumir el deseo se daba después de la confirmación del matrimonio<sup>1039</sup>. No obstante, creo que hay aquí ecos claros del amor cortés, en el que se encuentra una ambivalencia esencial entre el deseo carnal y el sentimiento elevado provocado por él. La descripción de la noche de amor que pasan juntos

<sup>1039</sup> Hus 2013: 2-4.

sin tocarse el uno al otro expresa la tensión inherente a este tipo de amor, si se tiene en cuenta que esta escena es consecutiva al ahogo imaginario de Sahar como reflejo metafórico de los miedos que infunda en él la sexualidad femenina:

וישבו בו בשמחה והנחה /ויכינו את המנחה  
ויאכלו וישתו /ולבותם מתאותם חתו  
וילינו שניהם מדברים מכל טוב מילה /ולא קרב זה אל זה כל הלילה  
ונפש איש לאחיו כלתה ונכספה /נשואותיהם עמוסות משא לעייפה  
ואיש מרעהו אין לו מכל חפצו ורעיוניו /כי אם ראות עיניו<sup>1040</sup>.

[Se sentaron contentos y aliviados / y prepararon el banquete  
Comieron y bebieron / y sus corazones se juntaron en deseo  
Durmieron hablando buenas palabras / sin aproximarse el uno al otro  
toda la noche  
El alma de una hacia el otro corría con anhelo y añoranza / hasta  
agotarlos de su carga  
No querían nada de la voluntad y del pensamiento del otro / salvo  
admirarlo con sus ojos].

ויהיו כן ברורים מכל מום ותהלה /ויתחרשו כל הלילה /בנגינות שיר אהב ותהילה  
עד כי בערה בם אש חשיקותם ונחר /עד עלות השחר  
ותגדל אהבתם עד אין חקר /ותתבונן עליו בבוקר<sup>1041</sup>.

[Estaban impecables de cualquier tacha o defecto / y cantaron en voz  
baja toda la noche / canciones de amor y gloria  
Hasta que el fuego del deseo ardió en ellos / con la llegada del alba  
Creció su amor hasta no poder entenderlo / y le miró al amanecer].

La poesía y las miradas contienen el deseo imposible de superación o satisfacción. En el siguiente diálogo, Sahar expresa el deseo de poseer físicamente a su amada, mientras que Kimah lo calma, describiendo el anhelo eterno que interioriza el objeto amado sin llegar a conquistarlo físicamente:

וישמע סהר ויאמר אהה כי לבי יקוד יקוד /ויצמא עד מאוד  
ראי רעייתי כי לב נודדך בחיקו יחתה /הטי נא כדך ואשתה  
טרם מחיים נגזרתי /פן תדבקני הרעה ומתי  
ותען כימה ותאמר אל נא זה הדרך תט /ויהיה בך חטא  
ותשא משלה ותאמר  
עון דוד רב מאוד לנשוא /ואין כופר אלי חטאו  
כבדי סהרו אתן /ולבי יהיה כלאו  
ולי ללב כבד אחן /בלוי ישמע לקול קוראו

<sup>1040</sup> Yahalom 2009: 197 vv. 350-354.

<sup>1041</sup> Yahalom 2009: 198 vv. 355-357.

ויהי סהר עם לבו במלחמה / באהבתו את כימה  
 וישא משלו ויאמר  
 חשק ומלחמה שניהם הורגים / הוי על בני חיל והוי על חושקים  
 אל ברמחים ובחרבות נלחמו / גם אל בחיצים לוחצי לב דוחקים  
 רומח הכי נשבר וחרב תחטיא / אך בעלי חיצים לעולם דולקים  
 ובאף ובכימה נלחמו [המה] אבל / עיני צבי יורו והם כמשחקים<sup>1042</sup>.

[Sahar oyó (las poesía de la amada), suspiró y dijo: «¡ay de mi corazón, que arde / y está tan sediento,  
 Mirad, amada mía, el corazón de vuestro nómada arde en su regazo / por favor, inclinad vuestro cántaro para que pueda beber  
 Antes de que me arrebatan la vida, / antes de que me pegue el apuro y muera».

Le contestó Kimah: «no escojáis ese camino, / pues pecaréis».

Así recitó:

«El pecado del amante es muy grave / y no hay misericordia con quien lo comete

Daré mi hígado a Sahar / y mi corazón su cárcel será

He un sordo corazón / que no oirá a quien lo reclama».

Sahar estuvo en guerra con su corazón / por su amor a Kimah

Así cantó:

«Tanto el deseo como la guerra matan / ¡ay de los caballeros y de los amantes!

Los que luchan con lanzas y espadas / y los que se apresuran con las flechas que hieren el corazón

La lanza se rompe y la espada falla / mas los dueños de las flechas (la mirada) siempre siguen

(Los primeros) luchan con furia, mas / los ojos del ciervo disparan entre risas].

Ambos amantes utilizan metáforas de campos agresivos para expresar el sufrimiento provocado por el amor que sienten: uno, llevándolo hacia fuera, hacia el campo de batalla; y la otra, hacia dentro, hacia el interior del cuerpo. Se vuelve a encontrar aquí el vínculo entre la corporalidad pintoresca de la poesía del deseo andalusí y el contexto tardío del amor cortés.

En *La historia de Flores y Blancaflor*, el amor se vincula con el peregrinaje. Como precisa Grieve:

In the Spanish prose romance, the notion of pilgrimage becomes the central organizing principle of the story [...] the tale comes full circle

<sup>1042</sup> Yahalom 2009: 199 vv. 381-394.

when Flores and Blancaflor end up, not in the original kingdom, as they do in every other version, but in Rome, where Flores becomes, by virtue of his marriage and therefore familial relationship to the former Holy Roman Emperor- Blancaflor's father's relative- the new Holy Roman Emperor. The story of the lovers, while essentially the same in all the versions, exhibits a subtle coloring in that it very specifically avenges the killing of the pilgrims at the beginning of the story, and Flore quite specifically replaces his murdered father- in-law<sup>1043</sup>.

Se crea un paralelismo entre el camino de aventuras para llegar al verdadero amor y aquel que conduce a la verdadera fe (según el concepto cristiano regente en la base de esta versión), en el ámbito temporal y geográfico<sup>1044</sup>. De modo parecido al *Lba*, aquí de nuevo el sentimiento por una mujer sirve como escalón necesario en el proceso religioso-espiritual<sup>1045</sup>. La atracción física se convierte en un anhelo espiritual que provoca una mejora moral de la persona, promovida por el objeto femenino de este amor que se encuentra al inicio y el final del camino.

El deseo erótico que desatan los cuerpos bellos y que conduce hacia una elevación espiritual siempre ha supuesto un enfoque de pensamiento filosófico, desde Platón hasta la actualidad. En el contexto sociocultural del Bajo Medioevo hispánico, un entorno tan diferente al del mundo clásico, esta tensión entre lo corporal y degradado y el sentimiento elevado que esta provoca encuentra una resolución especial. La atracción física y sexual hacia el cuerpo femenino mantiene su esencia corporal al mismo tiempo que despierta un anhelo hacia algo que nunca llegará a ser totalmente parte de uno mismo, algo que siempre va a estar más allá, ya sea la amada inalcanzable del *fin'amor*, el alma dentro del cuerpo en el judaísmo o la Virgen María, en el cristianismo. Este anhelo conlleva una purificación del alma, un ascenso moral y un acercamiento a las virtudes espirituales.

<sup>1043</sup> Grieve 1997: 90.

<sup>1044</sup> Grieve 1997: 90 -158.

<sup>1045</sup> Véase otros aspectos de este tema en el capítulo anterior, que versa sobre el cuerpo femenino y el espacio urbano.

## **CAPÍTULO 8**

### **CON CARA AL FUTURO: ORIENTACIÓN PARA PRÓXIMAS INVESTIGACIONES AL RESPECTO**



## CAPÍTULO 8

### CON CARA AL FUTURO: ORIENTACIÓN PARA PRÓXIMAS INVESTIGACIONES AL RESPECTO

En este trabajo he analizado diversos aspectos del cuerpo femenino en diferentes obras medievales hebreas y castellanas escritas en prosa. A lo largo de mi investigación, se ha constatado que hay otras obras cuyo análisis no ha sido posible por razones de distinta índole a pesar de la relevancia que guardan con respecto al tema de esta tesis. No obstante, me gustaría exponer brevemente los campos y obras que aún quedan por explorar, centrándome en tres puntos principales:

1. el debate a favor o en contra de las mujeres,
2. la alcahueta y
3. la lírica hebrea y romance.

Explicaré ahora el vínculo que estos puntos guardan con mi trabajo, trazando posibles líneas generales para un futuro trabajo que espero comenzar en breve.

#### El debate<sup>1046</sup> a favor o en contra de las mujeres

En 1188 se publicó en Toledo la *maqama Minjat Yehuda sone nashim*<sup>1047</sup> מנחת יהודה שונה הנשים (*La ofrenda de Yehudah, el misógino*). Esta obra

<sup>1046</sup> Sobre representaciones negativas de mujeres y feminidad en la literatura hebrea medieval, véase: Hus 2002: 27- 53.

<sup>1047</sup> Ediciones de la obra: Haberman 1971; Hus 1991. Sobre las versiones de la obra, véase: Hus 1998: 59-83.



hispanohebreo suscitó el debate a favor o en contra de las mujeres en la época de Alfonso VIII, que luego alcanzó hasta la Italia<sup>1048</sup> y la Provenza del siglo XVII.

La obra, escrita por Yehuda bar Itzhak Halevi ben Shabtai Halevi<sup>1049</sup>, cuenta la historia de Zeraj, un joven que le promete a su padre moribundo que se alejará de las mujeres y del matrimonio, ya que la estupidez de las mismas es la causa de todo mal en este mundo. El joven sale con dos amigos a cumplir la última voluntad de su padre y por el camino consigue el apoyo de muchos otros hombres, conformando así un movimiento masculino multitudinario en contra del matrimonio. Las mujeres, preocupadas por la nueva situación, deciden salir a protestar en contra de Zeraj y, bajo el liderazgo de Kizvi bat Yeresha, envían a una bellísima mujer para que tiende a Zeraj, איילה שלוחה (*ayala shluja*, gacela lanzada). Zeraj se enamora de ella y decide contraer matrimonio, pero, tras pactar su casamiento, descubre que bajo el ideal aspecto de su amada se encuentra una fea y vieja bruja. El hombre, destrozado moralmente, acude al gobernador (el mecenas de la obra en la realidad), que aparece de manera repentina y le habla al público en pro del matrimonio. Revela así el carácter humorístico y ficticio de la historia contada.

En su época, se podía leer la obra desde tres perspectivas: una misógina, otra en contra del matrimonio y otra paródica. En consecuencia, surgieron *Ein Mishpat*<sup>1050</sup> עין משפט (*La fuente del juicio*), *Ezrat hanashim*<sup>1051</sup> עזרת הנשים (*En ayuda de las mujeres*), de Isaac, y *Ohev nashim* אוהב נשים (*El que ama a las mujeres*), de Yedaia Hapenini<sup>1052</sup>. Estas obras desarrollan un discurso intertextual a la vez que aluden al contexto bíblico y rabínico<sup>1053</sup>.

Resultaría de gran interés comparar la dinámica de este debate<sup>1054</sup> y el sentido que se le atribuye al cuerpo femenino en los parámetros observados a lo largo de mi tesis en relación con *La querella de las mujeres* y con otra obra más tardía, escrita en la Cataluña del siglo XV, llamada el *Maldecir de mujeres*, escrita por Pere Torroella y que también suscitó un gran debate<sup>1055</sup>. A pesar de las notables diferencias, se trata de una nueva polémica que otorga un lugar central a las relaciones matrimoniales y amorosas, cuyo protagonista es el cuerpo femenino.

<sup>1048</sup> En la obra de Emanuel el romano, por ejemplo. Véase: Schirmann 1973; Schirmann 1997.

<sup>1049</sup> Véase sobre el autor y la obra: Hus 1991; Fishman 1988: 98-111; Schirmann 1997; Schirmann 1999.

<sup>1050</sup> Véase: Haberman 1971; Hus 1991; Fleischer 1973: 329-339.

<sup>1051</sup> Véase: Haberman 1971; Hus 1991.

<sup>1052</sup> Véase: Haberman 1971; Hus 1991.

<sup>1053</sup> Véase, por ejemplo: Fishman 1988: 98-111.

<sup>1054</sup> Sobre la dinámica del debate cerca del matrimonio en la literatura hebrea medieval, véase: Rosen 2000a: 157- 184

<sup>1055</sup> Véase: Arecher 2005; Dangler 2005; Fenster y Lees 2002; Fuente 2009: 14-20.

## La alcahueta

El personaje de la medianera o alcahueta<sup>1056</sup> aparece en la literatura hispánica medieval ya en la cuentística popular originada en el Oriente lejano. Así, se encuentra, por ejemplo, en los *exemplas* *Catula* y *Pallium*<sup>1057</sup> del *Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres*, así como en su versión hebrea, *Mishle Sendebár*. Se desarrolla en la literatura escrita en castellano y se vuelve cada vez más completo, tal y como se puede apreciar en el personaje de Trotaconventos en el *Lba*, o en la *Celestina*, obra donde este personaje alcanza su punto más álgido. En la literatura hebrea se mantiene más arrinconado, como la antítesis de la joven amada<sup>1058</sup>. Me gustaría comparar el trato del cuerpo femenino a través de este personaje que se sitúa como el antimodelo de la doncella o como una semialiada de la mujer infiel. Sus distintas trayectorias en la literatura romance y hebrea podrían iluminar otros aspectos del sentido polisémico sociocultural del cuerpo.

## El cuerpo femenino en la lírica<sup>1059</sup> hebrea<sup>1060</sup> y romance<sup>1061</sup>

La lírica hebrea<sup>1062</sup> presenta varios géneros en los que un análisis del cuerpo femenino<sup>1063</sup>, con la ayuda de los paradigmas y categorías propuestos en esta tesis, podría completar la visión de esta área temática. De modo, que se analizaría los géneros de poesía andalusí:

a. la poesía del deseo y la poesía amorosa<sup>1064</sup>,

<sup>1056</sup> La investigación comparativa más extensa y completa que he encontrado sobre la alcahueta en la literatura romance, árabe y hebrea medieval es la de Rouhi. Véase: Rouhi 1999.

<sup>1057</sup> Véase sobre estos *exemplas* en el sexto capítulo de esta tesis.

<sup>1058</sup> Véase: Dishon 1997: 113- 124.

<sup>1059</sup> Sería interesante comparar los diferentes parámetros de observación en la lírica en relación con la épica. Creo que los resultados de dicha comparación podrían despertar conclusiones importantes respecto a la posición ideológica y social de las mujeres. Para un estudio de la mujer en la épica medieval, véase: Poor 2007.

<sup>1060</sup> Sobre representaciones femeninas en la poesía hispanohebrea, véase: Rosen 1998: 123-138.

<sup>1061</sup> Sobre el aspecto musical de la voz femenina en las tres culturas, véase: Cohen 2002: 66-80; Peled Cuartas 2013: 293-328. Sería importante tener en cuenta la voz femenina en la poesía árabe de la misma época. Véase, por ejemplo: Nicolas 1979: 85-88.

<sup>1062</sup> Véase, por ejemplo: Schirmann 1960; Schirmann 1966; Schirmann 1979; Schirmann 1995; Schirmann 1997; Brann 2000: 317- 333. Trataré la poesía laica, pero sería interesante comparar algunos puntos con la poesía sacra hebrea. Sobre esta poesía, véase, por ejemplo: Mirsky 1994: 118-149.

<sup>1063</sup> Véase la perspectiva de Rosen en: Rosen 2003: 37-40.

<sup>1064</sup> Por ejemplo, Pagis 1979. Particularmente sobre la poesía amorosa, el *Gazl*, véase: Isahy 2001; Isahy 2002: 55-72; Isahy 2007: 17-42.

- b. la poesía de boda<sup>1065</sup>,
- c. la poesía del vino<sup>1066</sup>,

Como los géneros morfológicos y más amplios (diacrónicamente y sincrónicamente) de:

- d. las *moaxajas*<sup>1067</sup> y
- f. la lírica tardía tradicional<sup>1068</sup>.

En la lírica romance<sup>1069</sup> habrían de observarse las cuestiones tratadas en este trabajo en lo relativo al cuerpo femenino: la mirada, el discurso, la relación con el espacio edificado y con la naturaleza<sup>1070</sup>, la tensión entre lo degradado y lo espiritual, el sentido alegórico del cuerpo en las relaciones amorosas y las resonancias del contexto histórico-social. Sería conveniente estudiar estos aspectos en:

- a. la poesía de los cancioneros<sup>1071</sup>,
- b. las *Cantigas de amigo*<sup>1072</sup>,
- c. la lírica cortés<sup>1073</sup> y
- d. la lírica popular<sup>1074</sup>.

### La poesía del deseo/amor.

Este género poético, cuyos orígenes se remontan a la poesía árabe de Al Ándalus<sup>1075</sup> y a la vida cortesana, aparece por primera vez en hebreo en las obras de Isaac Ibn Marshaul<sup>1076</sup> y de Isaac Iben Kalfón<sup>1077</sup>, convirtiéndose posteriormente

<sup>1065</sup> Véase: Lazar 1970: 159-177.

<sup>1066</sup> Véase: Pagis 1979.

<sup>1067</sup> Sobre las *moaxajas*, véase: Hiltry 1991: 123-133; Rosen 1985; Stern 1947: 168-187.

<sup>1068</sup> Sobre los roles femeninos en esta lírica, véase: Cohen 1995: 182-200.

<sup>1069</sup> Para una visión general, véase: Alvar y Gómez Moreno 1987; Armijo, Azuela y Mejía 2013; Frenk 1978.

<sup>1070</sup> Véase, por ejemplo: Campos 2010: 344-361;

<sup>1071</sup> Por ejemplo: Moñino 1958; Blay 1998: 48-58.

<sup>1072</sup> Véase, por ejemplo: Ashley 1981: 35-46.

<sup>1073</sup> Véase, por ejemplo: Deyermond 1989: 189-201.

<sup>1074</sup> Véase, por ejemplo: Juárez 2004: 545-559; Klinck 2002: 1-14; Masera 2010: 219-247. Sobre la antroponimia femenina en esta lírica, véase: Ramírez 2010: 249-269.

<sup>1075</sup> A veces, se encuentran también influencias del *nasib*, una forma poética antigua de las tribus que vagaban por el desierto. (Rosen 1997b: 112).

<sup>1076</sup> Rosen 1997b: 111.

<sup>1077</sup> Rosen 1997b: 111.

en el género principal de la poesía laica desde Samuel ha-Naguid<sup>1078</sup> en adelante. Es posible clasificar los poemas de deseo en tres subgrupos principales:

- a. poemas breves independientes, llamados *gazl* (غزل, en árabe), que se dedican únicamente a este tema;
- b. una introducción a una larga *qasidah* y
- c. las *moaxajas*.

Sin diferencia de género (hombre/ mujer), los poemas de deseo/amor se crean en torno a una situación típica en la que participan dos personajes característicos<sup>1079</sup>: el amante, torturado por el dolor que le causa su amada, y esta última. La mayoría de las obras alude al sufrimiento que provoca el amor inalcanzable. El personaje femenino es siempre silencioso e intocable, descrito con una serie de metonimias agresivas y guerreras: su mirada es comparada con flechas que dispara la mirada y que hieren al pobre amante; sus senos son como lanzas, duros como el cristal; todo su cuerpo es decorado y comparado con piedras preciosas; su corazón es frío y duro como el hielo, etc. El hombre, que la describe como un objeto precioso y silencioso, es presentado como la víctima de este amor. La amada lo tortura y llega incluso a matarlo con la mirada. El sufrimiento masculino se presenta mediante una serie de metáforas típicamente femeninas que hacen hincapié en los motivos del líquido, la fragilidad y la suavidad como, por ejemplo, las lágrimas lloradas, las entrañas que derraman su inaguantable dolor, etc.

La mujer mantiene una dicotomía inherente: por un lado, se percibe como una perfección ideal, pero, por otro, es condenada por su lujuria, infidelidad, crueldad...<sup>1080</sup> Ha de mantenerse encerrada dentro de los límites de su casa y debe cubrirse con vestidos y velos que la tapen completamente al mismo tiempo que se le pide que entregue sus amores a su amante<sup>1081</sup>.

En la época andalusí, la mayoría de las obras que trataban este tema lo presentan por medio de las convenciones literarias genéricas, aunque no le otorgan un sentido personal. No obstante, desde el siglo XII, ya bajo dominio cristiano, cada vez se encuentran más expresiones íntimas dentro de esa tradición poética, por ejemplo, en la poesía de Todros Halevi Abulafia<sup>1082</sup> (Toledo, siglo XIII)<sup>1083</sup>.

<sup>1078</sup> Rosen 1997b: 111.

<sup>1079</sup> Rosen 1997b: 112.

<sup>1080</sup> Rosen 1997b: 116.

<sup>1081</sup> Rosen 1997b: 115.

<sup>1082</sup> Véase su obra: Abulafia 1932; Levin 2009. Sobre la vida y obra del poeta, véase: Doron 1989.

<sup>1083</sup> Rosen 1997b: 120.

## Los cantares de boda

Estos cantares se recitaban en las celebraciones del matrimonio o eran enviados al novio, a la novia y a sus familiares<sup>1084</sup>. La novia es descrita con un sinfín motivos de la poesía del deseo y del amor<sup>1085</sup>. Su belleza se eleva y se compara con la flora, las estrellas, la luna y el sol... De modo inverso a la poesía del deseo, aquí el amor se alcanza finalmente con la unión de ambos. Otra diferencia notable con los poemas de deseo es el lugar de la voz femenina. La novia anima a su pareja, de manera directa, a hacer el amor con ella<sup>1086</sup>. La legitimidad del discurso femenino erótico se basa en el precepto religioso del fin procreativo del matrimonio<sup>1087</sup>.

## La poesía del vino

Este género, derivado de un estilo de vida cortesano, describe a la mujer dentro de una situación amorosa o en una fiesta de degustación de vinos y poesía. No obstante, cabe señalar que, en ocasiones, ambas situaciones se funden en una sola. La mujer puede ser la amada, la joven que sirve el vino o la cantante que recita la poesía amorosa, a veces acompañándola de un baile. Normalmente, su descripción comparte varios aspectos presentes en las características femeninas de la poesía del deseo, sin ir más allá de los cauces convencionales de la amada cruel y silenciosa.

## Las *moaxajas*

Ya se ha facilitado una introducción a las *moaxajas*<sup>1088</sup> en el cuerpo del trabajo, por lo que me centraré ahora solamente en el enfoque principal de la cuestión de identidad del hablante y su relación con el cuerpo femenino. Como se ha visto en los capítulos anteriores, el juego entre el hablante masculino (normalmente identificado con el poeta) en el cuerpo del poema y la voz femenina popular, en la

<sup>1084</sup> Rosen 1997b: 121.

<sup>1085</sup> Rosen 1997b: 121.

<sup>1086</sup> Rosen 1997b: 122.

<sup>1087</sup> Rosen 1997b: 122.

<sup>1088</sup> Sobre las *moaxajas* hebreas véase, por ejemplo: Fleischer 1983: 165-197.

unidad final o *jarcha*<sup>1089</sup>, permite crear una red polifónica de sentidos. Me gustaría estudiar este tema particularmente en los poemas de Todros Abulafia<sup>1090</sup>, un poeta que presenta en su obra y vida la tensión inherente de su propia identidad<sup>1091</sup>, viendo sus reflejos en las representaciones femeninas. Sería interesante comparar la voz y el cuerpo femeninos en su poesía y la poesía cortesana romance de su época.

<sup>1089</sup> Sobre las *jarchas*, véase: Benabu 1991: 16-28; Hitchcock 1991: 49-59; Jones e Hitchcock 1991: 29-36; Rosen 1991: 281-288. Sobre las *jarchas* mozárabes, véase: Kelly 1990-1991: 1-23.

<sup>1090</sup> Sobre Todros Abulafia, véase: Baer 1937: 19-55.

<sup>1091</sup> Sobre la tensión formada en la identidad de Abulafia, véase: Ishay 2012: 176-195; Rosen 1994: 49-76.



**CAPÍTULO 9**  
**RESUMEN Y CONCLUSIONES**





## CAPÍTULO 9

### RESUMEN Y CONCLUSIONES

«La literatura se puede observar como un tejido de encaje formado por una red de hilos que se estiran desde diferentes puntos y se entremezclan hasta crear una nueva integridad»<sup>1092</sup>. Así comenzó mi profesor de literatura del instituto a enseñarnos, a jóvenes adolescentes, algo sobre el amor, el amor y la palabra escrita y el amor en la palabra escrita. A lo largo de los últimos veinte años, desde aquella clase, he intentado seguir esa red y cada uno de sus hilos, trazar sus orígenes y seguir sus líneas, basándome en la observación de Kristeva:

The word as minimal textual unit thus turns put to occupy the status of *mediator*, linking structural models to cultural (historical) environment [...]. The word is spatialized: through the very notion of status, it functions in three dimensions (subject- addressee- context) as a set of *dialogical*, semiotic elements or as a set of *ambivalent* elements [...]. Any description of word's specific operation within different literary genres or texts thus requires a *translinguistic* procedure. First, we must think of literary genres as imperfect semiological systems signifying beneath the surface of language but never without it; and secondly, discover relations among larger narrative units such as sentences, questions – and – answers, dialogues, etc., not necessarily on the basis of linguistic models – justified by the principle of semantic expansion<sup>1093</sup>.

Con los años, a medida que profundicé en mis estudios, las redes de las distintas obras se entremezclaban entre sí, entre la literatura hebrea y romance, así como con otros poli-sistemas culturales, históricos, ideológicos y teóricos. Mi objetivo de investigación ha sido cada «palabra literaria», que según la definición

<sup>1092</sup> Notas de una clase de literatura en el «Instituto al lado de la Universidad Hebrea de Jerusalén», con el Dr. Ariel Hirshfeld, Universidad Hebrea de Jerusalén.

<sup>1093</sup> Kristeva 1986: 37.

de Bakhtin se puede entender «como una intersección de superficies textuales [...], como un diálogo entre varios escritos: la del escritor, el destinatario (o el personaje) y el contexto cultural contemporáneo o anterior»<sup>1094</sup>, poniendo hincapié en las relaciones entre la literatura hebrea y romance en la España de la Baja Edad Media que crearon estas «palabras»

Bajo esta premisa, me adentré en la investigación de obras de ambas literaturas con el objetivo de explorar la relevancia que pueda tener la literatura medieval en nuestras vidas, su diálogo con nuestras culturas y la ventana que abre a nuestras raíces históricas, apoyándome siempre en las teorías de Spiegel y Funes.

A pesar de su relevancia en cuanto al entendimiento actual de estos campos, las relaciones entre la literatura hebrea y romance han quedado abandonadas en «tierra de nadie» a lo largo de las últimas décadas debido a razones ideológicas y prácticas, a excepción de los trabajos de Doron y Decter y alguna que otra investigación puntual de Oettinger, Malkiel y Deyermond. No obstante, una investigación meticulosa de estos vínculos «ocultos a la vista» puede enriquecer la comprensión de cada una de esas literaturas, así como de su contexto ideológico y cultural. El trabajo actual, establecido sobre la base teórica de Even Zohar, Tsur, Tobi, Alba y Drory, afirma la existencia de un ambiente cultural y de vínculos significativos comunes en las literaturas hebrea y romance para luego analizarlos. Asimismo, también señala que hubo contactos entre cada una de estas dos literaturas con la literatura árabe coetánea.

El enfoque principal de esta investigación propuso una lectura comparativa de obras en prosa de los siglos XIII hasta XV, aunque ha sido inevitable hacer alguna que otra referencia a la poesía y la lírica de ambas lenguas. He abarcado los distintos géneros de prosa de aquella época en estas dos vertientes literarias en la Península Ibérica:

- la cuentística popular: (*Mishle Sendebat* y *El Libro de los engaños y asayamientos de las mujeres*);
- la prosa rimada con poesía engarzada: (*Melitsat Efer veDinah*, *Libro de buen amor*, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas*, *La historia de Sahar y Kimah*, *El diálogo entre el Amor y un viejo*);
- la narrativa de amor cortés: (*La historia de Flores y Blancaflor*).

En este análisis me he aproximado de manera crítica a la actitud predominante en la investigación literaria que sostiene el paradigma de Eva-Ave en lo relativo a la representación femenina en la literatura medieval. Según este punto de partida, los autores masculinos encasillaban a las mujeres en dos arquetipos opuestos, pero complementarios: por un lado, Eva, la mujer lasciva, pecadora, de instintos

<sup>1094</sup> Kristeva 1986: 36.

básicos y deseos corporales y, por el otro, la Virgen María (Ave), idónea, modesta y celestial. Se trata de un modelo de pensamiento binario que presenta a los personajes femeninos, su actitud y descripción bajo una dicotomía esencial. Así concluyeron Newman Williams y Echols a finales del siglo pasado:

No man was as evil as Eve, but no entirely human man was as nearly perfect as the Virgin Mary [...]. It is [...] an excellent synopsis of the dual nature of woman's position in medieval theory. In philosophy and literature, womankind occupied either the pit of hell with Eve or the pedestal of heaven with Mary. Woman's literary presence in between those two extremes was rare, but neither stereotype was especially helpful to the majority of real women – those *between pit and pedestal*. Male authors continuously tried to define feminine nature because they so often used women as symbols of good and evil. Among secular writers, courtly poets were particularly fond of employing female characters to illustrate two opposing aspects of men's psyches. These troubadour poets used good women to represent a noble kind of love that could awaken man to a new awareness of himself and to higher aspirations. The same poets used baser women to represent temporal desires – a lusty type of love that could lure men away from their duties<sup>1095</sup>.

Basándome mayormente en los trabajos de Burns y Rosen, el análisis de la literatura medieval y sus circunstancias históricas que he realizado me ha llevado a trazar un panorama más intrincado y complejo de la manera en la que los hombres percibían el lugar de las mujeres en aquella sociedad. Tanto las fuentes literarias como históricas muestran diversos roles femeninos en instituciones sociales familiares y públicas, desde una sumisión absoluta al poder patriarcal hasta cierta independencia o libertad. Las circunstancias históricas, sociales y religiosas de la Baja Edad Media condujeron a una profunda crisis en la percepción del lugar del hombre en el mundo en relación con la sociedad humana y Dios. Esa crisis, que penetró en todos los campos del pensamiento y expresiones artísticas, se reflejó en las representaciones femeninas, que permitían un juego sutil entre el orden regente y sus márgenes.

Mediante el análisis comparativo de las obras hebreas y romances, he revelado la semejanza que existe entre las representaciones femeninas de cada literatura; esto me ha llevado a la conclusión de que hubo un discurso cultural común que influyó sobre ambas sociedades con motivo de su coexistencia. En los textos, he analizado el lugar de las mujeres en el campo erótico, doméstico y público en diferentes contextos de amor/amores, distinguiendo lo amoroso de lo

<sup>1095</sup> Newman Williams y Echols 1993: 3.

erótico, iluminando así los complejos masculinos y su pensamiento subversivo que se proyecta en los personajes femeninos y su discurso.

Una observación detenida de las obras mencionadas me llevó a construir un modelo de la dinámica de los textos medievales en relación con los fenómenos socioculturales: el Modelo del Jazz. Según este modelo, los textos medievales contienen un desarrollo interior analógico a una pieza musical de jazz:

- A. *repetición*: al principio de la obra se establece una sensación de seguridad gracias a la repetición de un motivo conocido;
- B. *inversión o variación*: tras el establecimiento de una base conocida, esta se invierte, se deforma y cambia, de modo que crea un cierto deleite o placer provocado por el reconocimiento de esos cambios;
- C. *detención o suspensión*: el desenlace de la obra se detiene, de modo que obtiene un nuevo sentido a raíz de las variaciones y del motivo conocido, cuyos ecos resuenan aún entrelíneas. Estos ecos crean relaciones dialogantes<sup>1096</sup> con las fases anteriores.

Hasta este momento, la investigación comparativa de las dos literaturas mencionadas había sido escasa y puntual, como señalé anteriormente. El modelo propuesto aporta una serie de herramientas para analizar las relaciones entre ambas literaturas, no de modo puntual, sino de una manera mucho más profunda que revela la infraestructura de valores, conceptos filosóficos y religiosos, conductas y estructuras sociales, etc., que formaban la base y el contexto donde los textos fueron creados y percibidos. En este sentido, es muy importante «el enfoque cultural del hecho literario»<sup>1097</sup> para entender las relaciones entre las literaturas y su propio funcionamiento.

El Modelo del Jazz observa las obras dentro del concepto de *poli-sistema* de Even Zohar y analiza el funcionamiento de los diferentes componentes dentro del «tejido literario», es decir, iluminando los reflejos mutuos entre historia, literatura, sociedad y cultura.

De hecho, se propone una manera de interpretación diferente que permite asignar un rol más complejo a las representaciones femeninas, de modo complementario a los trabajos tradicionales que se enfocan en su relación con el orden patriarcal. He perseguido remplazar el modelo tradicional binario dicotómico por un modelo que traza tensiones y reflejos multifacéticos.

Aunque en la tesis propongo un ejemplo de la aplicación de este modelo en el campo determinado de la representación femenina, espero que este sea solamente el primer paso de una amplia investigación llevada a cabo bajo este

<sup>1096</sup> Véase: Kristeva 1986; Bakhtin 1881; Bakhtin 1884.

<sup>1097</sup> Newman Williams y Echols 1993: 3.

prisma. Asimismo, sería de gran interés que dicho modelo llevara a reconsiderar la relevancia de las cuestiones sociales no solamente en su momento histórico puntual, sino también en el momento presente.

En este trabajo he mostrado cómo los cambios de la autoridad femenina en distintos ámbitos (doméstico, comercial y social) encontraron su camino de expresión literaria en el discurso femenino y la mirada recíproca de los géneros, que exponían inseguridades masculinas y revelaban un ambiguo balance de poder entre los sexos. La complejidad de las representaciones femeninas se hacía más evidente aún en el sentido metafórico y metonímico de las descripciones del entorno natural y urbano en relación con el cuerpo femenino, revelando una tupida red de relaciones psicológicas y sociales. También he explorado el reflejo de los fenómenos literarios y sociales, como el carnaval, la poesía de deseo y el amor cortés, en el sentido alegórico del cuerpo femenino como intermediario entre lo mundano y lo etéreo y divino.

Las obras escritas en la Península Ibérica durante la Edad Media siempre presentan varias lecturas dialogantes, tanto dentro de su propio *poli-sistema*<sup>1098</sup> como en relación con otros *poli-sistemas*, tal y como se ha ejemplificado a lo largo de esta investigación. Se enfocan así en el sentido y funcionamiento del cuerpo femenino como unidad mínima.

Observé la situación de esa «unidad» dentro de la historia y la sociedad<sup>1099</sup>, es decir, cómo su comportamiento, discurso, descripción y relaciones con otros elementos podrían ser «leídos» por el autor, el lector implícito y el explícito. En este sentido, como observa Kristeva, la historia social lineal aparece como abstracción de aspectos filosóficos y morales, de modo que:

History and morality are written and read within the infrastructure of texts. The poetic word, polyvalent and multi-determined, adheres to a logic exceeding that of codified discourse and fully comes into being only in the margins of recognized culture<sup>1100</sup>.

Se ha mostrado cómo la representación del cuerpo femenino permite desafiar al orden social y sus cimientos desde los márgenes, tratando sus diferentes funciones de existencia física, psicológica y mental:

- el cuerpo como institución social;
- el cuerpo como punto de contacto y percepción del entorno y de otros cuerpos;

<sup>1098</sup> Even Zohar 1978: 1-6.

<sup>1099</sup> Kristeva 1986: 36.

<sup>1100</sup> Kristeva 1986: 36.

- el sentido simbólico del cuerpo, fruto de la ideología y de los conceptos religiosos y, especialmente, el deseo a la mujer y de la mujer, entre pasión carnal y sentimiento espiritual de mejora moral;
- el cuerpo que observa y es observado;
- el cuerpo que habla y
- el cuerpo en su espacio: la relación metafórica y metonímica entre el cuerpo y su entorno físico.

En la sociedad medieval judía y cristiana, el cuerpo femenino sufría una desigualdad original que implicaba la sumisión al poder masculino. No obstante, desde el siglo XIII, el poder se vio amenazado dentro y fuera del matrimonio por cuestiones de honestidad, castidad y fidelidad. Los derechos y responsabilidades de las mujeres con respecto a su libertad de movimiento en el ámbito público y en las actividades económicas que realizaban, así como los cambios en la conducta sexual, aumentaron la sensación de inestabilidad social y se reflejaron de diferentes maneras en las dos literaturas.

### **Mujer y carnaval**

El fenómeno social del carnaval (tanto en su versión cristiana como en su versión hebrea, Purim) contiene de modo inherente un proceso de repetición, inversión y detención: A. su un punto de partida se basa en el orden regente. B. luego, se ejecuta su inversión momentánea con variaciones paródicas y grotescas de los componentes esenciales. C. esta inversión se dilata a lo largo de la detención hasta que se reconfirma la realidad principal al final del período carnavalesco. Su discurso:

breaks through the laws of a language censored by grammar and semantics and, at the same time, is a social and political protest. There is no equivalence, but rather, identity between challenging official linguistic codes and challenging official law<sup>1101</sup>.

Particularmente, el cuerpo femenino ocupa un lugar importante en este fenómeno cultural gracias a los procesos del cuerpo grotesco en los que se hace hincapié: la comida, las relaciones sexuales, las borrosas fronteras y límites entre los cuerpos, así como entre el cuerpo y su entorno, los cambios de sexo y la confusión entre ambos. Estos procesos se ven expresados en las obras analizadas:

<sup>1101</sup> Kristeva 1986: 36.

- en las características físicas del cuerpo;
- en las relaciones sexuales entre hombres y mujeres, las oposiciones inabarcables, el énfasis del acto sexual, la inversión del orden y del poder, y
- en la inversión de roles tradicionales de los sexos y en la feminización del cuerpo masculino.

Las dos versiones de *Sendebār*, el *Lba*, *Melitsat Efer veDinah* y *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* cuestionan el matrimonio. En *Melitsat Efer veDinah* y en el *Lba*, los diferentes matrimonios están repletos de polaridades inabarcables socialmente (edad, potencia sexual, riqueza, estatus social, oficio, etc.) cuya unión resulta extremadamente carnavalesca. El fracaso de los matrimonios reafirma el orden existente como prueba de lo que puede ocurrir si uno se aleja de él.

En ambas versiones de *Sendebār*, tanto en la historia marco como en varias historias intercaladas, se expone la desestabilización de un matrimonio como consecuencia del deseo sexual de una de sus partes, lo que conlleva a un engaño. Este acaba a veces con la muerte o con una catástrofe e ilumina la institución matrimonial desde una perspectiva crítica.

*La historia de Yoshfe y sus dos amadas* empieza con una polaridad carnavalesca del noble que se casa con una esclava. A lo largo de la historia se desarrolla un travestismo doble, ya que las dos mujeres se disfrazan de caballeros. El matrimonio se ve amenazado por un «baile de máscaras» y acaba resolviéndose en una bigamia erótica.

En todas las obras mencionadas, se marca un claro vínculo entre el aspecto erótico y culinario en relación con el cuerpo femenino. La historia marco de *Sendebār* se abre con el banquete de la reina, donde se manifiestan sus virtudes femeninas siendo la mujer más amada; además, se encuentra una solución al problema planteado por la falta de un sucesor al trono. Se hace hincapié en la capacidad de la mujer para alimentar y para engendrar al hijo del rey, así como en su erotismo. El *exempla* de *Avis* enlaza la función erótica y culinaria de la mujer con un sentido irónico paródico, ya que las órdenes que el marido dicta a su mujer para que alimente al pájaro son cumplidas del modo más inverso posible a la intención original: la mujer alimenta, en todos los sentidos, los apetitos de su amante. El *Lba* matiza esta estrecha relación entre ambos aspectos del cuerpo femenino en el personaje de Cruz, la panadera, en la historia de Melón y Endrina, y, por supuesto, en las descripciones del hospedaje rural de las serranas. El mismo motivo se encuentra en *Melitsat Efer veDinah* de la mano de la descripción del banquete de boda, acompañado del deseo de Efer de saciar su hambre con los manjares de su amada.



En *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* se crea un vínculo entre lo culinario e inmoral en la escena carnavalesca que aparece al principio de la obra, aquella en la que Yoshfe ve a los hombres comiendo con gula y emborrachándose; aquí se enlaza la rotura de barreras de conducta inmoral con la comida y la bebida.

Otro motivo relacionado con el cuerpo femenino en *Sendebbar* es la proximidad del deseo y la muerte. Este vínculo se encuentra en *Mishle Sendebbar* en las amenazas de suicidio de la madrastra y en el *Lem*, en el desenlace de la historia marco, que acaba con su pena de muerte; en *Avís*, el testigo (el pájaro) muere ante el adulterio que comete la mujer; en la historia de *Gladius* se presenta una amenaza ficticia de muerte para tapar el triple adulterio que comete la mujer.

Por último, el fenómeno del travestismo o el cambio del rol tradicional entre los sexos se encuentra en *Sendebbar* y, más concretamente, en el *exempla* de *Balneator*, donde se intercambian las características físicas entre hombre y mujer, al igual que las responsabilidades conyugales; en el *Lba*, el Arcipreste comparte el 81% de las características físicas de Alda, tal y como mencionó Haywood, lo que crea un efecto paródico y totalmente grotesco; en *Melitsat Efer veDinah*, Efer acaba muriendo con dolores de parto y en *La historia de Yoshfe y sus dos amadas*, una de las escenas principales se basa en el travestismo de las dos bellas esclavas que se disfrazan de guerreros.

Todos los motivos carnavalescos que forman la representación del cuerpo femenino en las obras tratadas actúan dentro del esquema del Modelo del Jazz, basándose en la *repetición*, la *inversión* y la *detención*.

*Repetición*: todas las obras inician con el orden social regente, es decir, orden patriarcal en el que el cuerpo femenino es sumiso al poder masculino y se percibe a través de este prisma.

*Inversión*: los diferentes motivos carnavalescos invierten por completo la situación inicial, borrando los límites y la barrera de sumisión entre los cuerpos masculinos y femeninos, tanto física como moralmente.

*Detención*: las situaciones carnavalescas se dilatan con una detención antes de llegar al desenlace, que vuelve al orden gerente. Esa dilatación matiza el sentido irónico y paródico del cuerpo grotesco: el masculino y el femenino. Esos sentidos aluden a la crítica social, que emerge entrelíneas antes de reafirmar el mundo existente.

## El cuerpo que habla

El Modelo del Jazz vuelve a servirnos para analizar el discurso femenino. El punto de partida es el silencio femenino y la identificación entre la palabra (distinguiéndola de la palabra literaria, aún mas relevante en este caso) y el poder. El cuerpo femenino puede encuadrarse tradicionalmente en un lugar de ausencia, aunque, en ocasiones, llega a convertirse en una herramienta de habla. Si se analiza el discurso femenino siguiendo las líneas del Modelo del Jazz, surge una alternativa que rompe con el hermetismo binario de sumisión/subversión frente al orden patriarcal. Para entender el discurso femenino, he utilizado la definición de Lauretis de «elsewhere» como un espacio constituido en los márgenes del discurso hegemónico<sup>1102</sup>. He observado las relaciones dialogantes que se forman entre «los espacios en los márgenes de los discursos hegemónicos» y estos mismos discursos, identificando y definiendo la posición tomada por el autor, la percepción de su público y los distintos niveles de autores y público en cada expresión, según Bakhtin.

Se podría observar cada discurso en el eje de conservación/contradicción en relación con su contexto con el fin de reflejar una posición distinta a sus valores. Según Butler<sup>1103</sup> y Weinstein<sup>1104</sup>, contestar al orden existente consiste en la repetición de alguna expresión institucional con cierta recodificación. La réplica se atribuye a sí misma los valores esenciales del contexto original, al mismo tiempo que los cuestiona y, a veces, propone una alternativa totalmente diferente.

Los diferentes autores juegan con el efecto de tensión que nace entre la imagen femenina tradicional de un cuerpo silenciado, normalmente representado como destinatario del discurso masculino o su objeto su descripción, por un lado, y la presencia o acción del discurso femenino, por otro. Esa tensión se forma a través de la creación de un vínculo entre discurso, cuerpo y aspecto erótico de la mujer. Como escribe Miaja en el contexto del *Lba*, «la presencia de la voz es anunciada dentro del texto y va dirigida a una comunidad que se identifica con el código propuesto y es capaz, por ende, de interpretarlo»<sup>1105</sup>. Precisamente debido a esta razón, las abundantes intervenciones del habla femenina y su caracterización como erudita dentro de una cultura en la que el silencio de la mujer era considerado como una virtud pueden ser observadas como un momento posible de crítica subversiva.

El diseño del habla femenina actúa según el Modelo del Jazz: en un primer momento, se expone el orden regente bajo dominio patriarcal; incluso la voz

<sup>1102</sup> Lauretis 1987: 26.

<sup>1103</sup> Butler 1997.

<sup>1104</sup> Weinstein 2009: 5.

<sup>1105</sup> Miaja 2000: 5.

femenina repite y verifica sus valores. Meheteval; la reina, madre del sucesor en la historia marco de Sendeban; las mujeres honradas que rechazan al Arcipreste; Doña Endrina; las amadas en *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* y *Flores y Blancaflor* llevan un discurso moral que marca los límites de la conducta sexual adecuada y respetan, de manera absoluta, la institución social del matrimonio. No obstante, la *repetición* de este discurso a través en boca de la mujer, así como el posicionamiento del hombre como posible agresor del orden, desestabiliza el equilibrio tradicional conocido. Esa inestabilidad se convierte en una inversión absoluta con el desarrollo de los siguientes parámetros:

- El poder descriptivo de la palabra femenina. Se crea una inversión de la convención literaria del hablante masculino que describe el cuerpo femenino haciendo hincapié en el aspecto corporal sensual o sexual a través de la voz femenina. Tanto en *Melitsat Efer veDinah* como en *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* se encuentran descripciones del amante varón desde el punto de vista femenino. Las mujeres matizan el aspecto sexual y sensual creando un paralelismo inverso con la descripción tradicional del cuerpo femenino a través del ojo masculino.
- A la inversión de los roles tradicionales del punto anterior se le añade la caracterización metafórica de la voz femenina con símbolos fálicos o agresivos como flechas, lanzas, etc., por parte de los hablantes masculinos, tal y como se ha visto en *Melitsat Efer veDinah*, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* y *La historia de Sahar y Kimah*.
- La variación opuesta al modelo conocido se presenta también en la voz femenina erudita, tradicionalmente encasillada en el ámbito masculino. Dinah, la madrastra de *MS*, Kimah, Yefefiah y Yemimah utilizan referencias bíblicas dentro de su discurso erótico, atribuyéndole otro sentido, normalmente irónico.

La inversión se dilata matizando el poder persuasivo de la palabra, es decir, la posibilidad de modificar la realidad o influir en ella gracias al discurso. Este tema se destaca en las historias de engaño en las dos versiones de *Sendeban* y crea un paralelismo con el acto narrativo femenino entre los tres marcos de la obra. Mediante el lenguaje oral y corporal se examina la narración como elemento constitutivo de una realidad verdadera o ficticia y las maneras existentes que ayudan a crearla. El aspecto corporal del habla femenina y su discurso forma parte importante de su sentido y se enfatiza de distinta manera en todas las obras tratadas. Se ponen de relieve los atributos teatrales según la definición de Lacarra en las diferentes obras.

Junto al poder persuasivo del habla corporal como parte del discurso femenino, se exalta la consciencia femenina del poder erótico que tiene su voz. Esa consciencia se expresa tanto en los actos narrativos como en la voz poética

femenina de Yemimah, de Kimah, de la mujer de Dunash ben Labrat y en la versión paródica e irónica que aparece en los poemas de Dinah. El matiz erótico de la voz femenina adopta un giro diferente en las *moaxajas* hebreas. En estas obras líricas se crea un juego entre voz y silencio y entre habla masculina y femenina a través de su estructura especial. Una estructura en la que el hablante en el cuerpo de la *moaxaja* es masculino, (en la mayoría de los casos el mismo poeta, u otro personaje de alto nivel social) y, al final, en la *jarcha*, se transforma en hablante femenino, expresándose de modo popular y representando a las mujeres del vulgo.

El desenlace como reconfirmación del orden patriarcal llega tras una larga *detención* del discurso del cuerpo femenino, a veces en forma de palabra y otras, a través de sus acciones, es decir, el cuerpo es el que habla. En los *exempla* de *Leo* e *Ingenia* es el cuerpo femenino que forma un discurso *ars* poético sobre la palabra masculina. A pesar de la reconfirmación de los códigos conocidos, se mantienen los ecos de la completa inversión, realizada por el habla del cuerpo femenino.

## El cuerpo y la mirada

En su investigación sobre el eros desde Platón hasta el inicio del Cristianismo y la época talmúdica en el judaísmo, Daniel Boyarin delinea un desarrollo que no va desde el contacto físico (sexual) de los cuerpos hacia el enlace espiritual entre las almas, sino que lo hace desde la percepción únicamente visual de los cuerpos a la percepción espiritual de las almas y, desde ahí, a las ideas<sup>1106</sup>.

En los primeros días del Cristianismo, se estableció una separación del modelo de amistad platónica entre las almas y el matrimonio, considerado como un pilar de buena conducta sexual y de mantenimiento de la economía doméstica, la unidad básica social<sup>1107</sup>. En el *Banquete*, según Boyarin, el placer del acto sexual crea el primer eslabón en la escala del conocimiento, el amor carnal de la pareja pederasta lleva al amor celestial<sup>1108</sup>. Boyarin hace hincapié en el desvío de Platón, según Halperin<sup>1109</sup>, del «modelo jerárquico del sexo a un modelo de mutuo deseo y placer»<sup>1110</sup>. El judaísmo de la Edad Media percibía el vínculo amistoso y el enlace familiar como dos polos casi opuestos sin quitarle a ninguno de los dos su importancia como base esencial de las relaciones humanas<sup>1111</sup>.

Esta tensión entre lo corporal y lo espiritual en las relaciones humanas, en general, y en el campo erótico, en particular, a través de una perspectiva religiosa e ideológica (cristiana y judía) se refleja en el diseño literario de la mirada en las obras que he analizado a lo largo de esta tesis. El cuerpo que mira y es observado se percibe como un pilar principal en las relaciones entre hombres y mujeres. Se entiende la mirada como el único sentido que no contiene de modo inherente una satisfacción física, pero sí una sensual, por lo que permitiría un gozo erótico. La capacidad de grabar una imagen en los ojos daría cierta posesión del objeto observado sin tener ningún efecto sobre su existencia independiente. Esa característica única de la mirada diseña relaciones de poder entre el observador y el observado. También la dirección física de la mirada, saliendo de un ojo y penetrando en otra entidad, se carga con un sentido de fuerza y la convierte en un contacto físico. Desde la poesía del deseo andalusí se encuentran esos parámetros como elementos del diseño de eros y poder en las relaciones entre los sexos.

<sup>1106</sup> Boyarin 2013b: 19.

<sup>1107</sup> Boyarin 2013b: 21.

<sup>1108</sup> Boyarin 2013b: 27.

<sup>1109</sup> Boyarin 2013b: 34.

<sup>1110</sup> Boyarin 2013b: 34.

<sup>1111</sup> Boyarin 2013b: 35.

La mirada constituye un doble reflejo, del observador y de lo observado. De modo parecido al escudo de Perseo<sup>1112</sup>, le permite al poeta manipular al personaje femenino a la vez que confirma nuevamente las virtudes poéticas del hombre y, por medio de ellas, recalca su dominio tanto en el mundo intratextual como en el contexto sociocultural.

El hombre amante, poeta, *voyeur*, cuya mirada y descripción poética hace de la mujer su objeto de deseo, se presenta a sí mismo como víctima de las miradas agresivas de la mujer. Incluso cuando esta toma una actitud activa, realmente es el hombre quien aporta sentido. El dominio de la mirada se podía entender en aquella época como el dominio del espacio simbólico del amor<sup>1113</sup>. Las ambiguas relaciones entre poder y deseo se reflejaban en las obras de la Baja Edad Media en un juego con el género del observador y el objeto observado y la tensión entre la esfera pública y la íntima. Los diferentes autores manipulaban las convenciones tradicionales para repetir, invertir y suspender lo conocido, creando un efecto de deleite con cierto sentido social.

Así, se encuentran miradas que afloran en cualquiera de los integrantes de la relación amorosa. El apuro del observador u observadora no es provocado por la crueldad del objeto observado, como en el motivo tradicional de la época andalusí, sino por la imposibilidad de poseerlo físicamente mediante la mirada.

Ya en la poesía del deseo andalusí, la mirada sirve para la feminización del amante y la masculinización de la mujer mediante el uso de motivos metafóricos de campos guerreros y fálicos. A lo largo de la tesis, se ha trazado, por ejemplo, el desarrollo del motivo de la dirección de la mirada, que sale de los ojos de la amada y hiere al amante y que es comparada metafóricamente con flechas que salen disparadas de los ojos de la amada. Se ha visto cómo el mismo motivo tradicional aparece de nuevo incluso en las obras del siglo XIV, como el *Libro de buen amor* y *Melitsat Efer veDinah*, contribuyendo a la inversión de las relaciones de poder entre los sexos. En ambas obras, el juego de las miradas se compara con una situación de cautiverio. No obstante, mientras que en la poesía andalusí es el hombre quien lleva las riendas de la mirada en sus manos, en las obras tardías también la mujer posee un papel activo y observa al hombre, cuya expresión llega a su clímax en las descripciones patéticas de la impotencia sexual de Efer, vista por su aspecto físico a ojos de Dinah. La importancia de poder ver y mirar, como paralelismo o metáfora de la potencia sexual, se convierte en una gran ironía al descubrir que Efer está casi ciego.

De nuevo se encuentra aquí el Modelo del Jazz. Primero, la repetición de un orden y motivos conocidos, formados en el sentido esperado. Luego, su inversión completa, seguida por cierta detención de esta situación inversa para llegar

<sup>1112</sup> Rosen 2006: 68.

<sup>1113</sup> Rosen 2006: 64.

finalmente a un desenlace. El sentido subversivo se hace posible, entonces, en un sistema definido de valores en el que normalmente es el hombre quien observa a la mujer y donde la mujer devuelve (o no) la mirada. Tanto en la literatura hebrea como en la árabe, la mujer no suele dominar la situación de observación, aunque es cierto que se dan algunos casos diferentes, tal y como se ha visto, posiblemente fruto de influencia trovadoresca.

En las obras que se basan en el Amor Cortés, como *La historia de Flores y Blancaflor*, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* y *La historia de Sahar y Kimah*, el detonante de la relación amorosa es una mirada, la percepción de la amada a ojos del amante. El punto de partida es tradicional y repite lo conocido. No obstante, después se marca la fuerza de la mirada para mantener el sentimiento amoroso al mismo tiempo que provoca su sufrimiento. El sufrimiento es de ambos lados, por lo que convierte la relación jerárquica en mutua y recíproca. Ben Elazar utiliza, entre otras, las metáforas tradicionales de caza de la poesía del deseo otorgándoles un nuevo sentido dentro de su contexto. Con los párpados que cubren la imagen del amado dentro de los ojos de Kimah, es la amada la que llega a retener al amante dentro de sus ojos. La repetición del orden conocido, que se invierte con las metáforas viriles de la mirada femenina, pasan en este caso por una tercera variación que vuelve a improvisar con lo invertido hasta llegar a un nuevo sentido que abarca todas las resonancias y ecos de lo anterior, concluyéndolo con una imagen tan sencilla y perfecta como el reflejo del hombre amado en las pupilas de su amada. Este desenlace amoroso rompe con el hermetismo del deseo erótico y le otorga otro sentido. A través del acercamiento más físico de una imagen del sentido menos físico de todos, culmina su realización espiritual.

## El cuerpo femenino y el espacio urbano

Como se ha visto en estas páginas, y según las premisas de Spearing<sup>1114</sup> en su estudio sobre la observación en la literatura trovadoresca, la mirada tiene un efecto de deleite, reflejo, intimidad, poder y control. Se forma un vínculo entre la situación creada por el sujeto que mira y el objeto observado y entre el sentido moral y erótico de esta acción. Esta relación visual transcurre en un espacio que se convierte en parte del sistema de valores socioculturales en cuestión. La casa, el palacio, el convento, la habitación, el salón, la ventana, la puerta, la calle y la plaza sirven de escenario real a las situaciones que ocurren entre hombres y mujeres y, al mismo tiempo, cobran un sentido metafórico o metonímico.

El espacio dedicado a la mujer en el pensamiento religioso judío y cristiano medieval era el espacio doméstico. La mujer era «reina de casa» y su honor se mantenía entre las cuatro paredes del hogar que suponían límites tanto físicos como morales. Cualquier transgresión, tanto hacia afuera como hacia adentro, tenía consecuencias destructivas para el orden patriarcal regente. Así se manifiesta en las dos versiones de *Sendebat*, en el *Lba* y en *Melitsat Efer veDinah*.

La identificación entre el cuerpo femenino y su morada obtiene un sentido metonímico y erótico-metafórico que conforma la base de una red de motivos literarios que manipulan este paralelismo para reflejar el sentido del encuentro erótico con la mujer desde un punto de vista masculino.

En algunas de las obras literarias analizadas en los previos capítulos se mostró un elaborado juego de reflejos en el que el entorno físico de la mujer sirve como mecanismo de exteriorización del miedo masculino hacia el encuentro erótico como, por ejemplo, en *La historia de Sahar y Kimah* y *La historia de Flores y Blancaflor*.

<sup>1114</sup> Spearing 1993: 2-3.



## Entre lo terrenal y lo divino: el sentido alegórico del cuerpo

El reflejo de lo transcurrido en el interior del hombre mediante su entorno exterior, en general, y mediante el cuerpo femenino, en particular, permitió a los autores medievales judíos y cristianos transformar la tensión inherente al sentimiento amoroso erótico en un camino de ascendencia desde lo más terrenal y bajo hacia lo espiritual y divino.

En una época en la que el matrimonio se pactaba por razones prácticas, económicas y políticas y donde la unión entre hombre y mujer era considerada normalmente como una unión sexual, se encuentra en las obras literarias, una opción que va más allá, que transgrede el lugar sexual y el orden social.

El sentimiento amoroso y el erotismo han sido siempre un tema de indagación e introspección del hombre. El desarrollo platónico de la atracción que se inicia a raíz de cuerpos bellos y que acaba en ideas bellas se cuestiona de nuevo en estas obras del Bajo Medievo. En un contexto sociocultural tan diferente al del mundo clásico, se encuentra otra resolución. La atracción física y sexual hacia el cuerpo femenino mantiene su esencia corporal al mismo tiempo que despierta un anhelo hacia algo que nunca llegará a ser totalmente parte de uno mismo, algo que siempre va a estar más allá, ya sea la amada inalcanzable del *fin'amor*, el alma dentro del cuerpo en el Judaísmo o la Virgen María, en el Cristianismo. El camino interminable, cuya intención es la de fundir dos cuerpos en uno solo mediante la unión erótica, se transforma en el reflejo masculino de un continuo movimiento desde lo más terrenal hacia lo elevado y espiritual a través de la mujer.

En hebreo se utiliza la terminología «cuerpo» para hablar de la persona gramatical: גוף ראשון (primera persona, literalmente «primer cuerpo»), גוף שני (segunda persona) y גוף שלישי (tercera persona). A través de la mirada, el habla y el entorno físico y cultural, los diferentes autores masculinos crean un juego magnífico de reflejos en primer, segundo y tercer cuerpo con la «otra», la mujer. Se forma un tejido de encaje delicado y complicado, en el que los hilos del hombre y la mujer se estiran desde diferentes puntos y se entremezclan hasta crear una nueva integridad en el mundo literario, reflejándose a veces en el mundo exterior.

**CAPÍTULO 10**

**BEYOND THE BINARY MODEL: THE FEMALE BODY IN HEBREW  
AND ROMANCE PROSE IN LATE MIDDLE AGES SPAIN. A  
COMPARATIVE MODEL**



## CAPÍTULO 10

### BEYOND THE BINARY MODEL: THE FEMALE BODY IN HEBREW AND ROMANCE PROSE IN LATE MIDDLE AGES SPAIN. A COMPARATIVE MODEL

My work revolves around exploring the relevance of Medieval Literature to our lives, its dialogue with our cultures and the windows it opens to our historic roots. My main focus lies in comparative reading of XIII-XV centuries Hebrew and Spanish literature of the Iberian Peninsula. Academically this field is terra-nova, sparsely inhabited by the works of Malkiel, Oettinger, Doron & Decter, mainly due to an ideological rift between Judaic and Romanesque cultures and to the practical inaccessibility of Hebrew to Spanish scholars. My work, established on the theoretical basis of Even Zohar, Tsur, Tobi and Drory, affirms the existence – and explores – strong ties and a common cultural environment shared by Hebrew & Romanesque literatures concurrently with the well-established connections each had with Arab literature.

In my thesis I critically assess the predominant scholarly dogma which maintains that medieval male authors viewed women in terms of the Eve-Ave model in which women belong to two mutually exclusive archetypes, namely Eve: base, lustful and deceitful, and Ave: good, chaste and ethereal (**Dichotomy**). Basing myself majorly on Burns and Rosen, my analysis of medieval literature and its historic circumstances leads me to paint a more intricate and complex picture of the way men viewed women's place in society (**Complexity**). To support my claim of **Complexity** I site historic and literary accounts of women's shifting roles and clout in social institutions such as marriage, commerce and business. The historic, social and religious circumstances of the late Middle Ages led to a deep crisis in the way people conceived their place in relation to society and God; this effect rippled into the depth of thought, art, and specifically literature, initially manifesting in subtle ways long before it culminated in the renaissance.

My dissertation comparatively examines Hebrew and Romanesque medieval literature, finding evidence for **Complexity** in Hebrew and Romanesque texts alike, which further leads me to conclude they both existed in a common culture discourse and influenced each other. In these texts I explore and analyse the place of women in the erotic, domestic and public domains in the context of love, evidence of male complexes and unorthodox thinking as projected into female characters' dialogue and thought.

In order to explore the literary pieces I constructed a model analogizing the progression of medieval literary texts to a Jazz musical piece (The **Jazz model**); initially establishing security through repetition of a known motive (**Repetition**), then pleasuring the listener through ever expanding variations, tantalizing and delighting by the magic of changing or twisting the known motive (**Variation**). Then, before untying and concluding the piece, there is a delay which pours a new meaning into the variations and the known motive echoing amongst their ranks (**Delay**). These echoes create dialogic relations (Bakhtin and Kristeva) with the previous fazes. The **Jazz model** suggests a novel interpretation, assigning feminine representations a more complex role, as opposed to traditional works concentrating on their relation with patriarchal order. Even Feminist critical analysis of these works supports **Dichotomy** by portraying female literature as subversive to patriarchal dominance.

Shifts in domestic, commercial and social power of women find their way into feminine discourse and mutual (masculine–feminine) gaze, which expose male insecurities and reveal a complex power balance between the sexes. **Complexity** is further evident, in the metaphorical and metonymic significance of descriptions of nature and edifices in relation with the feminine body, depicting a fascinatingly intricate web of psychological and social relationships between the sexes. I also site and explore cultural and literary phenomena such as the Carnival, Andalusian Love Poetry and Courtly Love as they are reflected in the allegorical role of the feminine body – as intermediary between the mundane and the ethereal.

This dissertation approaches a comparative reading of prose literature from XIII-XV centuries but it has been inevitable to refer to Hebrew and Romanesque poetry and lyric. I have tackled different prose genres dating back to the Middle Ages in the Iberian Peninsula, including:

- popular short stories: *Mishle Sendebār* and *Libro de los engaños e asayamientos de las mujeres*;

#### 10. BEYOND THE BINARY MODEL: THE FEMALE BODY IN HEBREW AND ROMANCE PROSE IN LATE MIDDLE AGES SPAIN. A COMPARATIVE MODEL

- rhymed prose with inset poetry: *Melitsat Efer veDinah*, *Libro de buen amor*, *The story of Yoshfe and his two beloved* and *The story of Sahar and Kimah*;
- Courtly Love narrative: *The story of Floire and Blancheflor*.

It has been shown how female representation allowed the author to defy social orders and their foundations from the margins of society by referring to their physical, psychological and mental existence:

- the body as a social institution,
- the body as a point of contact with and perception of its environment and other bodies,
- the symbolic sense of the body given its ideological and religious concepts and, especially, womanly lust and love towards her – between carnal passion and spiritual aim to moral improvement,
- the body that sees and is seen,
- the body that talks,
- the body contained in its environment – the metaphorical and metonymical relationship between body and environment.

In Medieval Jewish and Christian society, the female body was subject to manly power. However, from the thirteenth century onwards, it faced up to threatens related to honesty, chastity and loyalty in marriage. The rights and responsibilities of women with regards to their freedom in the public sphere, their economic activities and their sexual behaviour contributed to the feeling of social instability, a fact represented differently in either literature.

The space belonging to women according to Medieval Jewish and Christian thought was their home. She was the “queen of the house” and her honour was kept within her dwelling, the walls of which symbolized physical and moral limits. Whether it happened inside out or vice versa, any transgression would lead to fatal consequences for manly power. The two versions of *Sendebār*, as well as *Libro de buen amor* and *Melitsat Efer veDinah* state so in their lines.

Associating the female body with the dwelling holds a metonymical and erotico-metaphorical sense and hides a network of literary motifs that use this parallelism in order to reflect the sense of erotic encounters with women from a masculine perspective.

It has been proven that some of the works analysed in this dissertation contain a thorough network of reflections in which the physical environment of a woman serves as a means to externalise manly fears caused by a future erotic encounter. This occurs, for instance, in *The story of Sahar and Kimah* as well as in the *Story of Floire and Blancheflor*.

As seen in this dissertation, and according to Spearing's<sup>1115</sup> study about observation in troubadour poetry, the sense of sight has an effect of delight, reflection, intimacy, power and control. A link is established between the situation created by the observer and the observed and between the moral and erotic sense of such action. The visual relationship takes place in a space that becomes part of the sociocultural system of the values at stake. The house, palace, convent, room, living room, window, floor, street and square are the real scenario for those situations occurring between men and women and, at the same time, bear metonymical and metaphorical sense.

The reflection of a man's feelings on his environment, in general, and on the female body, more specifically, let Medieval Jewish and Christian authors transform the inherent tension of erotic and love feelings into a path leading from the mundane up to the most spiritual, ethereal and divine.

These stories present an option that goes beyond the sexual and social orders of a time where marriage was arranged according to practical, economic and political reasons and where the union between man and woman was considered sexual.

Erotic and love feelings have always been a theme of manly search and introspection. The platonic development of attraction, triggered by beautiful bodies and climaxing in beautiful ideas, is questioned in these stories written during the Early Middle Ages. Another resolution is found in a context different from that of the Classical World. Physical and sexual attraction towards the female body keeps a bodily essence while adding a sense of longing something that will never become part of oneself, something that will always remain beyond any possibility, i.e., for instance, the unreachable beloved in *fin'amor*, the soul kept within the body in Judaism or the Virgin Mary, in Christianity. The never-ending path, the intention of which is to merge two bodies in one through an erotic union, becomes the masculine reflection of a continuous movement from the mundane to the ethereal through women.

In Hebrew grammar, the word "body" is used to refer to the grammatical person: גוף ראשון (first person, literally "first body"), גוף שני (second person) and גוף שלישי (third person). Through sight, discourse and physical and cultural environment, different male authors create a great network of reflections in the first, second and third person with the "other", the woman. They knit a fabric in which the threads of men and women tighten from different places and get tangled, thus creating a new integrity in the literary world, sometimes reflecting itself beyond its limits.

<sup>1115</sup> Spearing 1993: 2-3.

**APÉNDICE:**

**ANTOLOGÍA BILINGUE EN HEBREO, ÁRABE Y CASTELLANO DE  
FRAGMENTOS DE LAS OBRAS: *MELTSAT EFER VEDINAH, MISHLE  
SENDEBAR, LA HISTORIA DE SAHAR Y KIMAH, LA HISTORIA DE  
YOSHFE Y SUS DOS AMADAS, POEMAS SELECTOS***





## **APÉNDICE:**

### **ANTOLOGÍA BILINGUE EN HEBREO, ÁRABE Y CASTELLANO DE FRAGMENTOS DE LAS OBRAS: *MELTSAT EFER VEDINAH, MISHLE SENDEBAR, LA HISTORIA DE SAHAR Y KIMAH, LA HISTORIA DE YOSHFE Y SUS DOS AMADAS, POEMAS SELECTOS***

A continuación se recogen todas aquellas traducciones inéditas del hebreo (y en algunos casos, del árabe) al español de las obras analizadas a lo largo de esta tesis doctoral, es decir: *Mishle Sendebat*<sup>1116</sup>, *Meltsat Efer veDinah*, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* y *La historia de Sahar y Kimah*. Asimismo, este apéndice incluye una selección de poemas que no se ubican en ninguna de las obras mencionadas, pero que también han sido objeto de estudio en el presente trabajo.

Para mayor claridad, los contenidos se han clasificado por obra y de manera que coinciden con el orden de aparición en el texto original. Además, es importante destacar que este apéndice incluye pasajes novedosos, no recogidos anteriormente en la tesis; el motivo de esta decisión ha sido el de presentarle al lector un relato lo menos fragmentado posible con el fin de ofrecerle, por tanto, una visión mucho más clara de las obras analizadas.

<sup>1116</sup> Tal y como se indicó en el tercer capítulo de esta tesis, Kantor propuso una traducción para esta obra en su trabajo científico de comparación entre las distintas versiones de *Sendebat*. No obstante, aunque dichas traducciones han servido como referencia y base, es preciso recordar que las presentadas en esta tesis y recogidas en este apéndice son traducciones propias.

## משלי סנדבר

### *Mishle Sendebar*

#### a. Epstein:

#### *Historia marco*

בימים ההם היה מלך בארץ הינד ושמו ביבר ויאהבו[הו] אנשי הינד כי היה גבור חיל ורחב ידים וחכם ועושה דין. ותהיינה לו שמנה נשים וכל אחת ואחת הי[ת]ה שוכבת אתו שבוע אח[ד]. כהגיע תור החשובה והחכמה מכולן, עשתה משתה לכל שריו ועבדיו. [ו]קראה למלך אל בית המשתה לאכול ולשמוח עמה ועם שריו. ויבא המלך ביבר אל המשתה שעשתה לו בריעה אשתו וידאג לבו ברוב מחשבתו וישב דומם בבית שמחתו<sup>1117</sup>.

*[En aquellos días, había un rey en la tierra de India; su nombre era Bibar y era muy querido por todos los habitantes de la India, pues era valiente, generoso, sabio y hacedor de justicia. Tenía ocho mujeres y cada una de ellas acostumbraba a dormir con él una semana. Cuando llegó el turno de la más importante y sabía de todas, esta hizo un banquete para todos sus ministros y servidores y llamó al rey a la casa del festín para que comiese y se regocijase con ella y sus ministros. Y vino el rey Bibar al banquete que le hiciera Beria, su mujer, mas su corazón estaba preocupado por un sinfín de pensamientos y quedó sentado, en silencio, en la casa de su regocijo].*

ובראות בריעה פני המלך זועפים, ותקם מעל הכסא מלכותה ותסרנה נזמיה ועדי חליתה ותפול לפני המלך ותבך ותתחנן לו ותאמר: «מה פשעה אמתך? על מה אינך לי כתמול שלשום?»<sup>1118</sup>.

*[Cuando Beria vio la cara enfadada del rey, se levantó de su trono y quitándose sus joyas y pendientes cayó delante del rey llorando y suplicando y le dijo: «¿Qué crimen cometió vuestra sierva? ¿Por qué no estáis conmigo como antes?»].*

ותען בריעה תאמר: «אמנם, אדוני, כי יש לדאג על זאת; אבל רבים זקנים ממך חננו לאלוהים, ושמע אלוהים צעקתם. ועתה, אדוני

<sup>1117</sup> Epstein 1967: 44-46 vv. 1-11.

<sup>1118</sup> Epstein 1967: 46-48 vv. 12-17.

המלך, עשה משפט ואוהב אמת, וכל העם אוהבים אותך! - נקרא צום ונלבש שק ואפר ונתענה לפני ה' האלהים כי חנון הוא ונמצא לכל דורשיו ונענה לכל קוראיו ולא ישיב כל פני מבקשיו.» וישמע המלך חכמת דבריה וייטב בעיניו מאד ויצו ויקראו צום בכל עיר ועיר ובכל מדינה ומדינה. ואחר כך בא ביבר אל ברעה אשתו ותהר ותלד בן, וישמח המלך מאד וגם כל שריו ועבדיו<sup>1119</sup>.

*[Y dijo Beria: «Cierto es, mi señor, que hay que preocuparse por eso; mas muchos más viejos que vos han rogado a Dios y este ha escuchado su clamor. Y ahora, mi señor rey, hacedor de justicia y amante de la verdad, a quien todo el pueblo ama, proclamemos ayuno, vistamos saco y ceniza y mortifiquémonos ante Nuestro Señor, Dios, que es compasivo y se hace presente a todos los que lo reclaman y responde a todos los que lo llaman y no rechaza a aquellos que lo buscan». El rey escuchó la sabiduría de sus palabras, en las que encontró un gran agrado, y ordenó y proclamó ayuno en cada ciudad y en cada provincia. Después llegó Bibar a Beria, su mujer, y ella concibió y parió un hijo. Y se alegró mucho el rey y también todos sus ministros y servidores].*

ידעת כי אהבתיך אהבה נפלאה, ואתה אהבתיני אהבת חשק נעורים. ולא היה לך סוד שלא גליתני ושמרתיו למען כבודך ולטובתך. ותודיע סוד שאלתך וחפצך, וחי האמת, אנכי אמלא רצונך בכל מה שתגזרני, כי אהבת עולם אהבתיך, ובתוך לבי בחשק חקקתיך<sup>1120</sup>.

*[Sé que os profesé un maravilloso amor y que vos me amasteis con el ímpetu de la juventud. No tenéis secreto que no me hayáis descubierto y los he guardado por respeto a vos, por vuestro bien. Decidme el secreto de vuestra demanda y deseo y se hará realidad, acataré vuestra voluntad, haré todo lo que me ordenéis, pues con amor eterno os amé y en mi corazón con deseo os grabé].*

הלא אמרת כי בנך [אלם הוא] אלא שקר הוא כל שעושה. בחכמת רשע עושה. בא עמי ויאבק בחדרה והתחלתי לדבר עמו ותפשני ומה לשכב עמי ויאבק עמי בכח וגברתי עליו ונפטרתי מידו.<sup>1121</sup>

*[Pues dijisteis que vuestro hijo era mudo, mas es mentira todo lo que hace. Con sabiduría malévola lo hace. Vino conmigo a los*

<sup>1119</sup> Epstein 1967: 50-52 vv. 26-40.

<sup>1120</sup> Epstein 1967: 66 vv. 112-113.

<sup>1121</sup> Epstein 1967: 84 vv. 200-210.

*aposentos, empecé a hablar con él y propuso acostarse conmigo; luchó conmigo con fuerza, mas lo dominé y de su mano me libré].*

*Leo*

מלך אחד [היה] בעיר אחד חכם ונבון והיה אוהב נשים מאד. בעומדו על עלייתו ראה נערה יפה מאד והיא בעולת בעל. וחמדה המלך בלבן, ויקם בלילה עם סריסיו וילך אל בית האשה לדבר אליה ולמלאות תאוותיו. ויבא בתוך הבית פתאום ויהי בראותו האשה ותאמר לו: "היה שפחתך בידיך לעשות הטוב והישר בעיניך. אלך החדרה ואפשוט את בגדי ואחר אבא למלך!"

[ויאמר לה:] 'לכי'. ותקח ספר אחד ותשם הספר פתוח לפניו ותאמר לו: 'יקרא אדוני בספר הזה עד בואי אליך.

ויקרא המלך בספר וימצא כתוב בו: 'איש אשר ישכב וגו''. והיא ברחה מפתח לפתח אל בית אביה. וישב המלך בבית. ויהי כראות המלך שלא באה האשה וינחם המלך מאד ויבהל ויקם [וילך] אל ביתו. וישכח שם את שרביט הזהב אשר בידו.

ויהי בבוקר ויעל בעל האשה אל ביתו ויצא שם שרביט המלך. ויירא מאד לדבר אליה להוכיחה בדברים. ויאמר אל עצמו שלא לשכב עוד עמה.

ותקם האשה ותלך אל בית אביה ותשב שם חדש ימים. ותגד לאביה ולאחיה את דברי המלך. ויקומו וילכו ויצעקו לפניו לאמר: "אדונינו המלך! על איש אחד צעקנו. אם רצונ [ך] כך, צוה ויבא לפניך'.

ויצו המלך ויבא לפניו. ויאמר אבי הנערה: 'א [ת] זה הפקדנו כרם נאה ומשובח, ועושה פרי בעתו, והניחו למשלח שור ולמרמס שה'.

ויען האיש ויאמר אל המלך: 'הכרם שנתנו לי עבדתי ושמרתי אותו בשמירה מעולה. ומדי עברתי בו ראיתי בתוכו [פעם] אחת הארי ויראתי להיות בתוכו עוד] פן יפגע[ני] הארי שם וי[אכ]לני'.

ויבן המלך בדברי חידתם ואמר אל בעל האשה: 'אמנם כי בא הארי שם ומצא פרי אשכולותיה נאים וטובים; ולא אכל פרייה ולא פרץ גדרה ולא ישוב שם עוד'.

ויבא האיש אל הבית לאשתו כבראשונה, והמלך ניחם על שרביטו ועל חרפתו<sup>1122</sup>.

*[Había un rey en una ciudad, sabio e inteligente, que amaba mucho a las mujeres. Estando de pie en su azotea, vio una joven muy hermosa, pero que estaba casada y a la que deseó con su corazón. Por la noche fue con sus servidores a la casa de la mujer para hablar con ella y cumplir su deseo. Entró a la casa y sucedió que, al verla, la mujer le dijo: «He aquí a vuestra servidora, que está a vuestra merced para hacer aquello que vos estiméis bueno y correcto. Iré a los aposentos, me desharé de mis ropas y luego vendré ante vos».*

*Él contestó: «id», y ella tomó un libro, lo abrió ante él y le dijo: «leed, mi señor, este libro hasta que regrese».*

<sup>1122</sup> Epstein 1967: 92-100 vv. 232-275.

*El rey leyó el libro y encontró escrito en él: «el hombre que se acueste, etc.». [Ella] Huyó, de puerta en puerta, hasta la casa de su padre mientras el rey permanecía sentado en la casa. Y sucedió que, al ver el rey que la mujer no venía, fue grande su arrepentimiento y se apresuró a volver a su casa, dejando atrás el cetro que llevaba en la mano.*

*Resultó que, a la mañana siguiente, volvió el marido de la mujer a la casa y halló allí el cetro del monarca, por lo que temió dirigirse a ella y hacerle reproches. Se dijo a sí mismo que no volvería a acostarse con ella.*

*Y ella fue a la casa de su padre, donde permaneció un mes. Le contó a él y a sus hermanos la propuesta del rey. Estos se levantaron, se fueron y gritaron ante el monarca diciendo: «¡Nuestro señor, el rey! Contra un hombre clamamos. Si es esa vuestra voluntad, mandad que nos presentemos ante vos».*

*Y así lo ordenó el rey, por lo que se presentó ante él. Y dijo el padre de la muchacha: «A este le confiamos un viñedo hermoso y excelente, que da fruto en su tiempo, mas lo abandonó para pasto de los bueyes y para ser hollado por el ganado.*

*Y dijo el marido: «El viñedo que me dieron cultivé y vigilé con extrema precaución. Una vez pasé por él y vi dentro un león; temí volver a estar dentro, no fuese a ser que me encontrase el león allí y me devorase».*

*Y comprendió el rey su enigma y le respondió al marido de la mujer: «Cierto es que el león estuvo allí y halló el fruto de sus racimos agradable y bueno. Mas no comió de él y no quebrantó su cerco, ni volverá allí otra vez».*

*Regresó el hombre a la casa, a su mujer, como antes, y el rey quedó lleno de remordimientos por su cetro y su vergüenza].*

## **Avis**

**איש אחד עשיר היה ואשתו יפה מאוד ותזן תחת בעלה. וילך האיש אל השוק ויקנה פיגה אחת ושם אותה בחדר משכבו ויצו אותה לאמר: «כל מה שתראי ביתי, תני עיניך ותגידי לי». ויצו לאשתו להשקותה ולהאכילה עד שובו בשלום.**

**וכשהלך, קראה אשתו לאוהבה [זאת ראתה הפיגה] ותאכילהו ותשקהו תשמח עמו ותביאנו החדרה ותשכב עמו. וכל זאת ראתה הפיגה<sup>1123</sup>.**

<sup>1123</sup> Epstein 1967: 102-104 vv. 280-290.

*[Había una vez un hombre rico cuya mujer, que era muy hermosa, lo traicionaba. Fue el hombre al zoco y compró una picaza, la puso en el dormitorio y le ordenó diciendo: «Todo lo que veas en mi casa, obsérvalo bien y dímelo». Luego ordenó a su mujer que le diera de beber y de comer hasta que regresara sano y salvo. Cuando partió, llamó la esposa a su amante y le dio de comer y de beber y se regocijó con él, lo llevó a su cuarto y se acostó con él. Y todo esto vio la picaza].*

### **Catula**

**הלך הסוחר לעבר הים, והיא לא חלפה ולא רחצה ולא סכתה ולא נמצא שחוק בפיה ולא יצאה מפתח ביתה. יום אחד עברה כלה אחת ברחוב העיר במנענעים ובמצלצלים. שמעה הקולות ונתנה ראשה בחלונות וירא אותה בחור אחד וחמדה מאד<sup>1124</sup>.**

*[Se fue el mercader al otro lado del mar y ella no se cambió, ni se bañó, ni se ungió, no había sonrisa en su boca y no salió de la puerta de su casa. Un día pasó una novia por las calles de la ciudad con sistros y címbalos. Oyó el sonido y asomó su cabeza por la ventana y la vio un joven, que tanto la deseó].*

**ותלך הזקינה אל בית האשה ותקרא האשה ותפתח לה<sup>1125</sup>.**

*[Fue la anciana a casa de la mujer, la llamó y le abrió].*

**ותקם הזקינה [...] הלכה לשוק להביא בחור אחר, ומצאה אותו האיש בעל הנערה שבא מארץ רחוקה [...] ויאמר אליה: «הלא מדרך רחוקה אני בא ומה לי עתה לדבר זה!» ותפצר בו ויקם וילך אחריה לעשות ולראות מי היתה הקדשה בעירו. וכשבא לפתח ביתו ונכנס וראה אותה שהיא רוחצת וסוכסת. ותשא עיניה והכירה כי הוא כן בעלה. [...] ואמרה אליו: «זאת הברית שהיתה בינינו! [...] וכה עשית בארץ נכריה» [...] והיא צועקת ואמרת: «לא כן! כי כאשר באת כאן כן באת בבית אחר!» ולא היה יכול לה, עד שפיתה אותה בדברים וישיביה אל ביתו<sup>1126</sup>.**

*[Se levantó la anciana [...] se fue al mercado para traer otro muchacho, y encontró a aquel hombre, el marido de la joven que*

<sup>1124</sup> Epstein 1967: 124 vv. 379-384.

<sup>1125</sup> Epstein 1967: 130 vv.405-406.

<sup>1126</sup> Epstein 1967: 136-140 vv. 429-453.



*vino de un lejano país [...] Y le dijo: «mas si vengo de un largo camino y ¡qué tengo que ver yo con todo esto ahora!». Y fue tras ella para hacer y ver quién era la prostituta de su ciudad. Y cuando llegó a la puerta de su casa y entró, la vio lavándose y ungiéndose. Ella levantó la mirada y vio que era su marido. Y le dijo: «¡este es el pacto que hubo entre nosotros! [...] así hiciste en tierra extranjera» [...] y ella gritó, diciendo: «¡No es así! ¡Que al igual que viniste aquí, también fuiste a otra casa!» Y no pudo con ella hasta que la persuadió con sus palabras y la hizo volver a casa].*

**ותלך הזקנה לבית האשה ותבקש ממנה לאכול. ותקם ותלך לחדר להביא אליה לאכול.<sup>1127</sup>**

*[La anciana fue a la casa de la mujer y le pidió de comer. Se levantó la mujer y fue a la cámara para traerle comida].*

**ויהי כבא בעל האשה וישב בכסת והרגיש תחתיו ומצא את האדרת. אז אמר: «הנה [האשה] אשר מכרתי [לו אדרתי] בא לביתי לשכב עם אשתי». ויגרשה מביתו ולא הודיעה על מה<sup>1128</sup>.**

*[Cuando vino el marido de la mujer, se sentó sobre la colchoneta, sintió algo debajo de él y encontró la capa. Entonces dijo: «Seguramente el hombre a quien le vendí la capa vino a mi casa a acostarse con mi mujer». Y la echó de casa sin explicarle por qué].*

**ותקם עמה ובאו לבית הבחור ותנעל [אותה הזקנה] הדלת בעד שניהם. ויחזק בה הבחור וישכב עמה. והיא נכלמה לצעוק ותשב לבית אביה עצבה מצער המתחולל. וזקנה הלכה לבית האשה ותמצא בעלה שם. ותחל לבכות<sup>1129</sup>.**

*[Fue con ella y llegaron a la casa del joven, donde la anciana cerró la puerta tras ellos. El joven se apoderó de ella y se acostaron; ella se avergonzó de gritar y volvió a casa de su padre afligida por la pena de lo acontecido].*

<sup>1127</sup> Epstein 1967: 170 vv. 574-576.

<sup>1128</sup> Epstein 1967: 170-172 vv. 580-584.

<sup>1129</sup> Epstein 1967: 174 vv. 592-597.

### **Balneator**

היה בן מלך שהלך לרחוץ ופשט את בגדיו וישב [...] והיה שמן ביותר ומרוב השומן נפל בטנו על ארכובותיו וכסה ערותו. ויחל בעל המרחץ לבכות ויאמר לו בן המלך: «למה תבכה?»<sup>1130</sup>.

*[Erase una vez un príncipe que fue a lavarse, se desnudó y se sentó [...]. Era muy gordo y, de tanta grasa, se le había caído la barriga por encima del pubis, cubriendo su órgano. Comenzó el dueño del balneario a llorar, le preguntó el príncipe: —¿por qué lloráis?—].*

ויאמר לו: «עליך אני בוכה, כי רואה אני בך שלא תוכל לבוא אל האשה כדרך כל הארץ. ויכרת מלכותך ומלכות אביך שהוא אוהב לבריות ועושה צדקה ומשפט. על כן אני בוכה, שלא יהא זרע לך שיעמוד תחתך»<sup>1131</sup>.

*[Y le dijo: «Lloro por vos, porque veo que no podríais estar con una mujer como cualquier otra persona. Se desvanecerá vuestro reinado y el reino de vuestro padre, que ama a las personas y hace juicio y justicia. Por eso lloro, porque no tendréis descendencia»].*

ויקרא לה: «זוגתי, צאי כבר!»  
ותאמר לו: «למה תצעק אלי? הלא אתה שכרתני לבן המלך, וקבלת ממנו ק' זהובים. והוא לא יניחני עד הערב»<sup>1132</sup>.

*[Le gritó: —amada mía, ¡salid ya!—. Ella contestó: —¿Por qué me gritáis? ¿Acaso no me habéis alquilado al hijo del rey por cien monedas de oro? Él no me dejará hasta la noche—].*

### **Gladius**

כשם שדעת נשים קלה כך מרמתן עצומה על כל. וכמו שחסרת הנשים מדעת האנשים כך הוספת עליהם מרמה. וכאשר גברה אשת

<sup>1130</sup> Epstein 1967: 208-210 vv. 734-739.

<sup>1131</sup> Epstein 1967: 210 vv. 740-745.

<sup>1132</sup> Epstein 1967: 214-216 vv. 762-765.

**אלפרוק על בעלה והוא אלפרוק היה גבור חיל ואשתו נצחתו במרמטה<sup>1133</sup>.**

*[Dado que el juicio de las mujeres es ligero, su engaño es potente sobre todo y, puesto que carecen de entendimiento con respecto a los hombres, se acumula el engaño en ellas. Es así como superó la mujer de Alfaruk a su marido, siendo él, Alfaruk, un hombre de valía. Aún así, su mujer lo venció con su astucia].*

**מה עשתה? אמרה לאוהבה: «שלוף חרבך ועמוד בשער החיצון וצעק וקלל. אם ישאלך בעלי מה לך, אל תען לו ותציל נפשך פן יתפשך בעלי מחשדיני».**

**ויבא אלפרוק ושאלהו: «מה לך? ולא ענהו דבר. ויבא לאשתו ויאמר: «מה לו למקלל הזה?» ותאמר: «אדוני, האיש הזה רוצח ורודף נערו להורגו ונמלט לחדר הפנימי. ועל כן הוא צועק ומקלל».**

**ויאמר לה בעלה: «ברוכה את, בתי שגמלת חסד עם הנער ומלטתו מיד אדוניו»<sup>1134</sup>.**

*[—¿Qué hizo?— le preguntó a su amante: —Desenvainad vuestra espada, paráos en el portal exterior, gritad y maldecid. Si mi marido preguntase qué os pasa, no le contestéis y os salvaréis de que os atrape al sospechar de mí—. Y vino Alfaruk y le preguntó —¿Qué tenéis?— y no le contestó. Fue hasta su mujer y le preguntó: —¿Qué pasa con este hombre que está jurando?— a lo que ella contestó: —Mi señor, ese hombre es un asesino que persigue a su mozo para matarlo; este se escabulló por la habitación interior. Por eso grita y maldice—. Le dijo su marido —bendita seáis vos, hija mía, que hicisteis bien al muchacho y lo salvasteis de las manos de su dueño—].*

### **Historia marco**

**ויהי כי ראתה כי קרב הזמן ותצו לנערותיה ללכת עמה בנהר והיועצים הבינו כי רצתה להמית עצמה וישימו לה שומרים שלא יעזבוה פן תמית נפשה [...]. ותלך האשה ביום השביעי ותשלך עצמה בנהר, והיועצים מהרו להצילה. ויצו להרוג בנו<sup>1135</sup>.**

*[Y, cuando vio que el día se acercaba, mandó a sus criadas a que fueran con ella al río y los consejeros entendieron que quería suicidarse; le pusieron guardianes que no la abandonarían para*

<sup>1133</sup> Epstein 1967: 218 vv. 771-776.

<sup>1134</sup> Epstein 1967: 218- 226 vv. 771-805.

<sup>1135</sup> Epstein 1967: 244 vv. 899- 910.

*que no se matase [...]. Fue la mujer al séptimo día y se tiró al río, y los consejeros se apresuraron a salvarla. Y mandó a matar a su hijo].*

### **Ingenia**

היה איש חכם גדול והלך לכתוב מרמת הנשים, ויאסוף מספר ממאמתן הרבה משאות. ויחשב שלא נשאר מרמה לכתוב. ויבא בעיר אחת ויצא שר העיר עשה משתה לכל אנשי העיר. ויהי בראותו שר העיר שבא מארץ רחוקה וחולה ויאספו אל ביתו ויאמר לאשתו: 'מהרי ועמדי עליו, אולי תוכלי להאכילו מאומה.' וילך השר מהם עם אנשיו. ותשאלהו האשה: 'מאישה הדרך באת?' ויאמר ל[ה]: 'הלכתי לכתוב ולקבוצ במרמת הנשים והכל כתבתי.' ותאמר לו האשה: 'עזוב כל זאת. שנינו בבית אחד ואין זא אתנו בא ושכב עמי, כי אישי נשא אשה אחרת עלי.' ותחל לחבקו ולנשקו ויקם אל המטה לשכב עמה. והיא צעקה צעקה גדולה. ויבא בעלה האנשים עמו. והאיש נפל כמת מפחד. ותאמר לאישה: 'הנה הבאת לי איש וכאשר אכל מן האוכל נחנק שלא היה יכול לבולעו מרוב חוליו. וצעקתי בקול גדול פן ימות.' ויאמר לה בעלה: 'השקהו דבש ונהגו בו מעט מעט.' וילך השר אל המשתה. והאשה אמרה אל החכם: 'הכתבת המרמה הזאת?' ויאמר: 'לא.' ויקם האיש וישרוף כל ספריו, ויאמר: 'לריק יגעת.'<sup>1136</sup>

*[Había un hombre muy erudito que se disponía a escribir sobre los engaños de las mujeres. Reunió un gran número de tratados acerca de sus engaños y pensó que ya no quedaba ninguno sobre el que escribir. Y llegó a una ciudad y encontró que el gobernador había preparado un banquete para todos los ciudadanos. Al ver el gobernador que el hombre provenía de tierras lejanas, lo llevó a su casa y le dijo a su mujer: «Apresuraos y atendedlo, quizá podáis hacerle algo de comer». Y partió el gobernador con sus hombres. La mujer le preguntó: «¿Por qué camino vinisteis?» y le contestó: «Partí a escribir y a reunir los engaños de las mujeres y todo lo he escrito». Y le dijo la mujer: «Dejad todo eso. Estamos los dos en una casa y no hay extraño con nosotros. Venid y acostaos conmigo, que mi marido tomó otra mujer además de mí». Empezó a abrazarlo y a besarlo y fue hacia la cama a acostarse con ella. Profirió ella un gran grito y vino su marido junto con sus hombres. El hombre cayó como muerto por el miedo y dijo la mujer: «He aquí que me trajiste un hombre y, al probar la comida, se atragantó de tan enfermo y grité fuerte no fuera a ser que muriera». Y su marido le contestó: «Dadle de beber miel y manejadlo muy suavemente» y se fue el gobernador*

<sup>1136</sup> Epstein 1967: 274-282 vv. 1.043-1.075.

*al banquete. Y la mujer le preguntó al erudito: «¿Acaso escribisteis ya sobre este engaño?» y dijo: «No». Y fue el hombre y quemó todos sus libros y dijo: «En vano me afané»].*

## **b. Haberman**

### ***Historia marco***

**והיה המלך ההוא רחב ידים ואהוב לבריות ולא נמצא בו שום דופי כי אם אהבתו הרבה לנשים<sup>1137</sup>.**

*[Y aquel rey era generoso y querido por la gente; no había en él defecto alguno, salvo su gran amor por las mujeres].*

### ***Leo***

**והיה מתהלך על הגג [...] והיא בעולת בעל<sup>1138</sup>.**

*[Y andaba él sobre el tejado [...] mientras ella mantenía relaciones con su marido].*

**ואסור וארחץ וכן אבוא אל המלך<sup>1139</sup>.**

*[Me iré a lavar y así vendré ante el rey].*

**ויקרא בספר וכתוב בו עונש איש. אשר ינאף את אשת איש. ויבן המלך כי בערמה עשתה האשה הזאת מה שעשתה<sup>1140</sup>.**

*[Leyó en el libro donde estaba escrito el castigo a un hombre que cometiese adulterio con la mujer de otro y entendió el rey que con astucia hizo la mujer lo que hizo].*

<sup>1137</sup> Haberman 1946: 13-14 vv. 23-1.

<sup>1138</sup> Haberman 1946: 14 vv. 1-3.

<sup>1139</sup> Haberman 1946: 14 vv. 7-8.

<sup>1140</sup> Haberman 1946: 14 vv. 11-13.

וילך אבי האשה ואחיה ויצעקו אל המלך ויאמרו: [...] וזה האיש כל ימי היותו בארץ השקה והזריעה והצליחה ועשתה פרי, וימים רבים עזב הארץ ולא בא אליה ולא השקה והנה היא יבשה ואשכולותיה נהפכו לצמוקים.

ויאמר המלך לבעל האשה: מה תאמר אתה האיש? ויאמר: אמנם, אדוני המלך, כי נתנו לי האנשים האלה ארצם ומעת לקחי אותה עבדתי וזרעתי והשקיתי [...] ועל כן עזבתיה היום לכמה זמן.<sup>1141</sup>

*[Y fueron el padre de la mujer y sus hermanos y clamaron al rey diciendo: « [...] y este hombre, todos los días que estuvo en la tierra, la regó y la sembró hasta que prosperó y dio fruto, mas hubo muchos días en que abandonó la tierra y no vino a ella, ni la regó y aquí está seca y sus racimos se convirtieron en uvas pasas».*

*Y dijo el rey al marido de la mujer: « ¿Qué diríais vos, el marido?» A lo que este respondió: «Cierto es, mi señor, que estos hombres me dieron su tierra y desde que la llevé, la labré, sembré y regué [...] y por ello la abandoné ahora por algún tiempo].*

<sup>1141</sup> Haberman 1946: 14-15 vv. 20-10.

## מליצת עפר ודינה

### *Melitsat Efer veDinah*

מכבדת את יי מהונה. ותורת חסד על לשונה<sup>1142</sup>.

*[Respeto a Dios con sus bienes y adopta amabilidad en su hablar].*

בעלת חן ונעימה. בחרבות לשונה כל הנמצא ידקר<sup>1143</sup>.

*[Graciosa y placentera, con las espadas de su lengua a quienquiera que esté cerca apuñalará].*

עפרה אשר חן כמעיל לובשת / אחשוק ונפשי יראה מגשת // חן  
אהבתה עוררה ויהי סגור / לבי כמטרה ועינה קשת // חכה לצודני  
כחכה הועלה / ואני כבן ציפור וניבה רשת<sup>1144</sup>.

*[Gacela que porta la gracia cual abrigo / la desearé [mas] mi alma teme acercársele. // La flecha de su amor me alcanzó; mi corazón, su objetivo y su ojo, el arco. // Su paladar me pescó cual caña/ yo, un pájaro y sus palabras, una red].*

היא האישה אשר הוכיח יי. להתעלס בה כחפצי [ומאווי]. ולמלא  
כרסה מעדניי<sup>1145</sup>.

*[Ella es la mujer que el Señor probó. Para hacer con ella el amor según mi deseo (y mi vicio). Y llenar su barriga con mis manjares].*

דינה לנפשה מחנק בחרה	תצעק במר שיחה וכה אמרה
איה מתי [בין חושבים כי] האמת	לא [נעלמה] מהם ולא
נסתרה	
איה מדמים כי פעולת תולדות	כל היצורים לא לשווא
חוברה	
לו יחזו עפרה לעפר ניתנה	לא כיחשו בה כי לריק
נוצרה <sup>1146</sup> .	

<sup>1142</sup> Hus 2003: 152 vv. 12-13.

<sup>1143</sup> Hus 2003: 153 vv. 24-25.

<sup>1144</sup> Hus 2003: 153 vv. 27-29.

<sup>1145</sup> Hus 2003: 154 vv. 34-35.

*[Dinah eligió el ahogo para su alma, con amargura gritó y así dijo:*

*¿Dónde están aquellos sabios que piensan que la verdad no desapareció ni se escondió de ellos?*

*¿Dónde están los que imaginan que el nacimiento de todas las criaturas no existe en vano?*

*Si hubieran visto cómo la gacela fue dada a Efer no habrían negado que fue creada sin sentido].*

**דורש דבר צחות ואמרי שפר / שור מעשה דינה ותולדות עפר / דת  
שעשועים שם לילדי הזמן / לקרוא בהבלי שוא ומשלי אפר / שם  
תוכחות מוסר [ושמה] ימצאו / חזון נבוני לב ויודעי ספר<sup>1147</sup>.**

*[El que busca la palabra erudita y los buenos dichos / que mire la historia de Dinah y las crónicas de Efer: / la religión del entretenimiento se les ofreció a los hijos del tiempo / [para] leer en las vanidades y fábulas de ceniza / Ahí hallarán reproches morales / y encontrarán una previsión aquellos que tienen sabio corazón y aquellos que cultos son].*

**והאיש קשה [ורע] מעללים. אחרי שרירות לבו הולך ואין מכלים. וכל  
חפציו ישרים. אכול ושתה יאמר לך. ואחרי לא יועיל הלך. משמוע  
מוסר אוטם אזניו. ואין פחד יי לנגד עיניו. בפועל ידיו חומס נפשו<sup>1148</sup>.**

*[Era un hombre duro y necio, que se guiaba tan solo por sus deseos sin vergüenza alguna. Hacía todo aquello que se le antojaba. Los placeres de comer y de beber. Seguía lo inútil. Cerraba sus oídos a las lecciones morales. No le temía a Dios. Con sus propias manos destruía su alma].*

**אשת חיל עטרת בעלה. [בטוב] לקחה מעת לעת תוכיחנו. ומחלקת  
אמריה לרגעים תבחננו. אף לילות על ערס יצועיה תיסרנו. ומנחל  
עדניה תשקנו<sup>1149</sup>.**

*[Mujer de valentía, la corona de su marido. Con sus buenas lecciones lo instruía de vez en cuando. Y con sus buenas palabras le enseñaba en algunos momentos. Incluso por las noches lo*

<sup>1146</sup> Hus 2003: 154 vv. 155-158.

<sup>1147</sup> Hus 2003: 150 vv. 1- 3.

<sup>1148</sup> Hus 2003: 151-152 vv. 8-11.

<sup>1149</sup> Hus 2003: 152 vv. 14-16.



*complacía sobre el lecho de sus sábanas. Y del río de sus manjares le daba de beber].*

**ולא תוסף תת כוחה. ותמת האשה. מעצבון מעשה אשה<sup>1150</sup>.**  
*[No podía más. Se murió la mujer de tristeza por los actos de su marido].*

**ובחיצי אישונה עיני האנשים תנקר<sup>1151</sup>.**  
*[Con las flechas de sus pupilas les sacará los ojos a los hombres].*

**עפרה אשר חן כמעיל לובשת<sup>1152</sup>.**  
*[Gacela que porta la gracia cual abrigo].*

**יוסף עפר להביט נוכח פני הנערה. והנה כעצם השמים תארה...ותיקר בעיניו מכל כלי חמדה. וכל אוצרות זהבו כאין נגדה. ולא יערכנה אודם [פטדה]<sup>1153</sup>.**  
*[Continuó Efer mirando directamente a la cara de la joven. Fue su belleza como el mismo cielo [...].A sus ojos, era más preciosa que cualquier otro adorno. Todos los tesoros de su oro quedaron en nada al compararlos con ella. Y no llegó siquiera el rubí a igualarla en valor].*

**היא ישרה בעיני מכל בנות עירי. לעשות כנף ולשאת פרי... ואבנה גם אנוכי ממנה. כי מה חפצי בביתי ברוב עשרי. ואנוכי הולך עירי<sup>1154</sup>.**  
*[Ella me complace más que todas las mujeres de mi ciudad. Para alzar un ala y dar fruto. Me construiré yo también a través de ella. Porque ni mi riqueza ni mi casa tienen sentido alguno sin descendencia].*

**ואבי הנערה איש דל ונענה. מוכה אלוהים ומעונה. ויען כל אשר דיבר אדוני אעשה. ובצל כנפך אחסה. לאכול לשבעה ולמכסה...ובעוד אני מדבר על לבה. כיד אלוהי הטובה. קשוט עצמך והתייפה. וגם את**

<sup>1150</sup> Hus 2003: 152 vv. 20-21.

<sup>1151</sup> Hus 2003: 153 v. 25.

<sup>1152</sup> Hus 2003: 153 v. 27.

<sup>1153</sup> Hus 2003: 153 vv. 30-32.

<sup>1154</sup> Hus 2003: 154 vv. 42-45.

הזקן תספה. ולך הסר מעליך. שמלת אלמנותיך ובגדי אבליך. ולבש בגדיך החמודות החדשות. לכסות את ערות העצמות היבשות.

וישא משלו ויאמר

מעטה תהילה [אן] צניף תפארת  
כן [כסתה רקה אדמדמת עלי  
[בהרת]

ויוסף עוד שאת משלו ויאמר

מכאוב [לבבך] בטוב גהה תכסנו  
תחפנו  
תדמה לצורף אשר [נשחת בידו כלי] כסף [וזהב] לכסות מום  
יצפנו<sup>1155</sup>.

*[El padre de la chica era un hombre pobre. [...] Mientras la convenzo, con la buena ayuda divina, arreglaos y mejorad vuestro aspecto. Enterrad al viejo. Quitaos de encima el vestido de viudez y la ropa de luto. Y vestíos con ropa bonita para cubrir las partes de los huesos secos.*

*Y rimó su proverbio:*

*Una cobertura de gloria o gorro magnífico cubrieron el cuerpo que anda oscuro.*

*Así cubre el pelo rojizo sobre los riñones enfermizos.*

*Y rimó más versos:*

*Cubrid el dolor de vuestro corazón con bondad y los huesos podridos, con gracia*

*Parecéis un joyero al que se le estropeó un recipiente de plata y lo cubre con oro].*

אין בו רק שבתו. לאכול ולשתות. וישבות מכל מלאכתו. ואיך תאמר שאל יעקוב בעזרו. ויאכל חצי בשרו. ישב בדד ממקומו לא ימיש. חי ניזון בלתי מרגיש. ולא נודע אם בהמה אם איש. ומה בצע בכספו וזהבו. [ועל] חמדת נשים לא יבוא. ימין נזעכו ורוחו חובלה. ומה יתבונן על בתולה. ואיך אשא בימי עלומים. כביר מאביך ימים. האמנע מחפץ בחורי חמד למשכב דודים בימי בחורותיי. ושכבתי עם אבותיי. אבי אבי ראה גם לחולשת האיש ותולדתו. מתהלך בחוץ על משענתו. כי תם כוחו [וחילו]. ומקלו יגיד לו<sup>1156</sup>.

<sup>1155</sup> Hus 2003: 155-156 vv. 57-69.

<sup>1156</sup> Hus 2003: 157-158 vv. 83-90.

*[Él no puede hacer nada salvo comer y beber, no hace ninguna otra cosa. Cómo le diréis que el Dios de Jacob le ayuda si la mitad de su carne está carcomida. Se sienta solo sin moverse de su sitio. Solo se alimenta, sin sentir nada. Ni se sabe si es bestia o persona. De qué sirven su oro y plata si no puede gozar con las mujeres. Su derecha se estropeó y tiene mal humor. ¿Y para qué observa las vírgenes? ¿Cómo me casaré con él en mi juventud, con un hombre mayor que mi padre? Acaso impediré a los jóvenes agradables un lecho amoroso para morir en vez. Padre mío, padre mío, mirad qué flojo está el hombre. Caminando fuera con un apoyo. Al agotarse su fuerza y potencia. Guiado por su bastón].*

**ותשא משלה ותאמר**  
**נוחם לנפשה מאנה לקחת**  
**דינה בקרחת וגם בגבחת**  
**כי ראתה שיבה בדגל אהבה**  
**על קיר לבבה [פשתה] מספחת**  
**ולא יעלוז רוחה [בחמדת] אוצרות**  
**כסף ולא מצאה לנפשה**  
**נחת<sup>1157</sup>.**

*[Rimó su poema:  
Dinah se niega a consolarse con calva y joroba  
Al ver las canas en la bandera del amor, le salió sarpuellido en el corazón,  
No se alegra con los tesoros de riqueza y no puede encontrar tranquilidad para su alma].*

**יערב משוש גילה בבן גילה ואל/ חברת צבי עופר זמיר פוצחת.<sup>1158</sup>**  
*[Se alegraría si tuviese a alguien de su edad y / cantaría cual ruiseñor si disfrutase de la compañía de un ciervo (tsvi ofer)].*

**אמותה הפעם אחרי ראותי<sup>1159</sup>.**  
*[Moriré esta vez tras verle].*

**לו יחזו עפרה לעפר ניתנה/ לא כחשו בה כי לריק נוצרה<sup>1160</sup>.**

<sup>1157</sup> Hus 2003: 158 vv. 91-93.

<sup>1158</sup> Hus 2003: 159 v. 95.

<sup>1159</sup> Hus 2003: 163 v. 139.

<sup>1160</sup> Hus 2003: 164 v. 158.

[Si hubieran visto que la gacela fue dada a Efer / no habrían negado que fue creada en vano].

ויען עפר ויאמר שמעתי ותרגז בטני. האם אין עזרתי בי. לעשות קטנה או גדולה אם אין [בי] כוח. להתעלס ולשמוח. כמשוש חתן על כלה. וכי יבעל בחור בתולה. לא נופל אנוכי מכל בני הנעורים. בן מאה כבן עשרים. ככוחי אז כוחי עתה לתת לנשים חילי. ולהוסיף להפליא.... חם ליבי בקרבי מאהבת נשים. וראה בעיניך רבות בנות זקנים ממני לימים עישו דדי בתוליהן. ותהרין שתי בנות מאביהן. ולמה תדבר עוד דברך. אל תתן את פיך להחטיא את בשרך<sup>1161</sup>.

[Contestó Efer y dijo: he oído y se enfadó mi estómago. ¿Acaso no tengo vigor? ¿Para hacer cosa pequeña o grande no tengo fuerza, para hacer el amor y alegrarme, como el gozo del novio con la novia y como se amanceba un muchacho con una doncella? Yo no soy menos que los jóvenes, con cien años estoy como un veinteañero. Tengo tanta fuerza ahora como en aquel entonces para dar a las mujeres mi vigor y hacer maravillas... mi corazón arde de amar a las mujeres. Ved con vuestros propios ojos cómo señoras mayores que yo acariciaban los senos de su virginidad y quedaron embarazadas de su padre. ¿Para qué habláis más? No permitáis que vuestra boca haga pecar a vuestra carne].

וישא משלו ויאמר

אם שב אני היום ואם זקנתי	אחרי בלותי [לעלומי] שבתי
אם כהתה עיני ונס לחי הלא	אור מלחי יעלת צבי גנבתי
שבתי כילד שעשועים בחזות	רקת צבית חן אשר
אהבתי <sup>1162</sup> .	

[Y rimó su poema:

A pesar de que ya soy canoso y viejo, he regresado a mi juventud  
Aún si he perdido la vista y el gusto, robaré la luz de la mejilla de la gacela  
He vuelto a ser como un tierno muchacho al observar la sien de mi gacela amada].

עפרה ברוב חדוה יעדתי<sup>1163</sup>.

<sup>1161</sup> Hus 2003: 167 vv. 184-190.

<sup>1162</sup> Hus 2003: 168 vv. 191-194.

*[Ofra, la gacela que he destinado (para mí) con inmensa alegría].*

שוכב בים [ה]אהבה הנך      נסך פרוש גם החזק תרנך  
[ה]אהבה עזה ואיך תוכל לסבול זיקות [מאוריה] עלי פניך  
הבט [ל]עפעפי צביה תחזה      חצים ואתה תאזור מתניך<sup>1164</sup>.

*[Surcando un mar de amor, alzá la bandera y agarrad el mástil,  
El amor es fuerte y cómo podríais aguantar su destello sobre  
vuestro rostro,  
Si miráis los párpados de la gacela, os deberéis defender de las  
flechas que veréis].*

אל תחלל את בתך להזנותה<sup>1165</sup>.

*[No profanes a tu hija convirtiéndola en prostituta].*

חתן [...] ובין עיניו תמשש חושך<sup>1166</sup>.

*[El novio [...]entre sus ojos hallarás la oscuridad].*

חתן נכה רוח ופניו קיבצו / פארור ובין עיניו תמשש חושך  
נגדו יפת תואר כאור [שמש ובם /יבדיל אנוש בין] [אור] [ובין  
החושך]<sup>1167</sup>.

*[El novio, de espíritu caído y cuya cara se oscureció como el borde  
de una caldera / y entre cuyos ojos hallaréis la oscuridad // En  
comparación, [está] la bellísima doña, tan bonita como la luz del  
sol / y los distinguiría la gente [como] se distingue la luz de la  
oscuridad].*

ויעש עפר משתה גדול [...] ויאמר לאשר על ביתו בשמחה ובששון.  
הרוג בקר ושחוט הצאן<sup>1168</sup>.

<sup>1163</sup> Hus 2003: 168 v. 201.

<sup>1164</sup> Hus 2003: 169 vv. 207-210.

<sup>1165</sup> Hus 2003: 170 vv. 223-224.

<sup>1166</sup> Hus 2003: 175 v. 282.

<sup>1167</sup> Hus 2003: 175 vv. 282- 283.

<sup>1168</sup> Hus 2003: 175-176 vv. 284-285.

*[Organizó Efer un gran festín ... y dijo al encargado de su casa con alegría: —Matad el vacuno y degollad los corderos—].*

**דינה בחיק שיבה שכבה למעצבה /ובמעטה זוקן עטויה ונכלמת  
תשכב בחיק איש רע זקן וגם מאוס /רוחו ביד שינה נתונה ונפעמת  
דמתה בבית עפר אל שוכבי עפר /אל נא רפא לה ואל נא תה  
כמת<sup>1169</sup>.**

*[Dinah, acostada tristemente en el seno de las canas / cubierta con una capa de vejez y avergonzada // se acostó junto a un hombre malvado, viejo y repugnante // cuyo espíritu cae en el sueño // Ella se asemejó, en la casa de Efer, a los que yacen en la tierra / Dios, por favor, ayúdala para que no aparente estar muerta].*

**ויבא אבי הנערה וימצא את עפר שוכב בחדר המקרה. בנפש נכאה [...]. ויאמר  
אליו חמסי עליך. את בתי נתתי אליך. להיות עמך לשכב אצלך. ואתה זקנת  
ושבת. ונתיבות עולם לא ידעת. מבלי יכולת ממך נעלמה. דרך גבר בעלמה  
[...] סר כוחך ואין לך ידיים. לבוא על רחם רחמתיים. כי עתה שבת זה  
פעמיים. ולמה אמרת כי עת דודים [עתך]<sup>1170</sup>**

*[Fue el padre de la joven y encontró a Efer tumbándose en la fresquera, bajo de ánimo. [...] y le dijo: "me enfado contigo. Porque te di a mi hija para acostarse contigo. Pero tú estás viejo e impotente. Ya no sabes la manera de un hombre con una mujer [...] No tienes fuerza ni manos para venir al útero. Ya que has retrocedido dos veces. ¿Porqué dijiste que aún estás en la etapa de amores?]*

**כי כהתה עינך<sup>1171</sup>.**

*[Se debilitaron vuestros ojos].*

**וימת האיש בצירים כצירי יולדה. וילך בלא חמדה<sup>1172</sup>.**

*[El hombre murió con dolores como los de un parto, yéndose sin gracia].*

<sup>1169</sup> Hus 2003: 177 vv. 303- 305.

<sup>1170</sup> Hus 2003: 181 vv. 341- 348.

<sup>1171</sup> Hus 2003: 181 v. 350.

<sup>1172</sup> Hus 2003: 185 vv. 395-396.

כי לא לדברי המשל הזה באשר הוא שם נתכוונה דעתי. ולא להבלי וללהתוליו היתה מחשבתי. חלילה לי לסכל בהם יקרי והודי. ובקהלם אל תחד כבודי. יש במשל הזה דברים נעימים. צפונים ונעלמים. מרפא לנפש ושיקוי לעצמים. ויחדיו יהיו תמים. ואם בנגלה נגלה מומו. המיר ריחו וישנה את טעמו. בסודו תבוא נפשכם עקב הייתה רוח אחרת עימו. כמאמר החכם אל תשיתו לב לחיצוני הדברים וגשמותם. הביטו למה שבתוכם ופנימיותם. כי יש הבדל בין גשם הדבר והטמון בחובו. מה שיש בין קליפת האגוז וליבו.<sup>1173</sup>

*[No se refleja mi intención en las palabras de esta fábula, ni tampoco mis pensamientos en sus bromas y chistes. Que no se confundan con ellos mi honor y respeto, que no se degrade mi reputación en su público. Hay en esa fábula palabras placenteras, escondidas y desaparecidas; una cura para el alma y un remedio para los huesos, que juntos estarán completos. Si al leerla se revela su imperfección, cambiará su olor y se alterará su gusto. En su secreto vendrá vuestra alma, como si hubiese otro espíritu en él. Como dijo el sabio: «no prestéis atención al aspecto externo de las cosas ni a su físico; mirad lo que se esconde en su interior, porque hay una diferencia entre lo físico y lo que se halla dentro, lo que hay entre la cáscara de la nuez y su corazón»].*

לפתות את הנערים אשר לצון חמדו להם. ומוסר השכל רחוק מכליותיהם [...] אמרתי אפתח פי בדברי מהתלות כדרכם וכעלילות לפתותם. ולהמשיך לבבתם. ובחבלי הבלי החשק אמשכם. בעבותות תעתועי אהבה אדריכם. ובאחרית אלה איסרם ואוכיחם [...] ולו שמתי ראשית אמרי תוכחת מגולה. ושפתי ברור מללה. להוכיח במישור בני עולה. היה בנפול בהם בתחילה. בנים משחיתים [רודפי] תפלה [...] ברחו ולא ראו טובה. וכי יחזו השער הזה רסן מוסר על פניהם משלח. יהיה סגור ולא יפתח. אולם בראותם בתחילת העיון דברי [אלה הולכים אחר] מחשבותם. ולא זרו מתאוותם. אולי מראשית המשל יגיעו לסופו ולאחריתו. ועיניהם תראנה יקר גדולתו. ואמרו בלבבם טוב אחרית דבר מראשיתו. והוא דרך חול והיה קודש תמורתו. תחילתם ברצון. בדברי לצון. לבם יטמא. ובסופם באונס יגיעו לדעת חכמה [...] והיה המשל הזה תחילת דברי פיהו סכלות מאשר ישאבון הנערים. ואחרית פיהו חכמה ומוסר יצפון לישרים.<sup>1174</sup>

*[Engatusaré a los jóvenes frívolos para los que el sentido moral (la moraleja) está lejos de sus riñones [...]] Dije: «abriré mi boca con palabras chistosas y hazañas, como suelen ellos hacer, para persuadirlos y atraer sus corazones con la ayuda de las cuerdas*

<sup>1173</sup> Hus 2003: 187 vv. 413- 420.

<sup>1174</sup> Hus 2003: 187- 188 vv. 420-435.

*del deseo. Con las sogas de los engaños del amor los guiaré. Y, al acabar, les enseñaré la buena moral [...]». Si los hubiera amonestado desde el primer momento y mis labios hubieran hablado claramente para criticar a los necios, habría fracasado desde el principio. Aquellos que hacen el mal y persiguen las vanidades [...] habrían huido y no habrían visto el bien; si hubieran visto que la puerta contenía una moraleja fuerte, la habrían dejado cerrada y ni siquiera la habrían abierto. Pero, al ver al comienzo del discurso las palabras que reflejan sus pensamientos, no se les antojaron extrañas sus pasiones. Y así, quizás, del inicio de la fábula llegarían a su final y sus ojos admirarían la grandeza de la obra. De corazón, admitirían que el final es incluso mejor que el comienzo, un camino profano que les guía hacia su recompensa: la santidad. Comenzarían la lectura con voluntad, gracias a las jocosas palabras, y su corazón se profanaría, pero finalmente llegarían a conocer la sabiduría sin haberlo querido [...] Esta fábula encarna, en su inicio, las necedades de las que se nutren los jóvenes, aunque su final esconde sabiduría y moral para los rectos (honestos)].*

**ובשם אשר החל וגמר. נפשות חסידיו שמר. אתחיל ואומר<sup>1175</sup>.**

*[Y en nombre del que comenzó y acabó. Las almas de sus justos guardó. Comenzaré y diré].*

**והאשה החכמה אשר לנועם מעשיה מהוללת. היא משל אל הנפש המשכלת. ולזה רמז החכם באמרו ומיי אשה משכלת. ומהטבאל שמה. לכשרון פעליה וטוב טעמה. ומיד אל היתה שומה. ובת איש חיל רב פעלים. ירמוז אל השכל הפועל אשר כל מעשה תבל בכוחו ומשלים<sup>1176</sup>.**

*[La mujer es alabada por sus buenos actos; simboliza el alma intelectual. Eso insinuó el sabio al decir «y de Dios es una mujer culta, llamada Meheteval. Por el talento de sus conductas y su buen gusto, es engendrada por Dios. Hija de un distinguido hombre, que simboliza el conocimiento, que lleva a cabo cualquier hecho en el mundo].*

<sup>1175</sup> Hus 2003: 189 vv. 435- 436.

<sup>1176</sup> Hus 2003: 196-197 vv. 520-523.



**ותהי לו לבת כי ממנו לוקחה. להידמות אליו בטוב לקחה.**<sup>1177</sup>

*[Será su hija, pues por él fue engendrada, para asemejarse a él en su buena moral].*

**ובתום דרכה ואורחה. היא האשה אשר חנן אלוהים את האדם לכבוד ולתפארת. על גפי מרומי קרת. ולשום לו שם ושארית. לבל תהיה אחריתו להכרית. בחכמתה ובתבונתה תנחהו. ובדרך מישור תדריכהו. ואם חפץ בה תצילהו. ומרדת שחת תגאלהו. ואורך ימים תשביעהו. ואם הוא בן בליעל לא יאבה שמוע לעצתה. ימאס מוסרה ויקוץ בתוכחתה. מארת יי תבוא עליהם ומתו גם שניהם. כבהמות שדי ירדו תהום רבה. ולהט אותם היום הבא.**<sup>1178</sup>

*[Por la inocencia de su camino y conducta, fuella la mujer que le dio Dios con misericordia al hombre para su honor y gloria en los lugares distinguidos y para darle fama y descendencia. Para que no desaparezca al morir, lo guía con su sabiduría; por el camino de la medida lo llevará y si la desea, lo salvará. Del infierno, lo amparará (le liberará), le dará larga vida. Y si es un malvado que no desea obedecer su consejo, se cansará de su moral y de sus lecciones. Dios los maldecirá y morirán ambos. Como los animales del campo, caerán al infierno. Y se quemarán con el (fuego) del día siguiente].*

#### **ואשא משלי**

**גבר חכם לב מאזין תוכחתמפי שאול נגזל [ומיד] שחת  
אך נעוה לב יאטום אזניו [לקול] מוריו ורגזה לו שאול מתחת  
ימות באין מוסר ונפשו אוכלה באש כמו בשר בתוך קלחת**<sup>1179</sup>.

*[Mi fábula dice así:*

*Un hombre sabio escuchará las lecciones (del alma intelectual), alejándose así del infierno y su fuego.*

*Mas un malvado se tapará los oídos ante la voz de sus maestros y se enfadará el infierno bajo él.*

*Morirá de modo inmoral y se consumirá su alma como la carne dentro de una olla].*

<sup>1177</sup> Hus 2003: 197 vv. 524-525.

<sup>1178</sup> Hus 2003: 197 vv. 524-530.

<sup>1179</sup> Hus 2003: 197 vv. 531-534.

## מחברת ישפה ושתי אהובותיו

*La historia de Yoshfe y sus dos amadas*

ויהי בלכתו/ וימצא שם אנשים רקים ופוחזים וילכו אתו  
 והאנשים נבזים ושפלים/ ומדותם קרועים בלים  
 נבלים סכלים/ סובאים חוללים ישתו יינם בנבלים  
 רצונם לאכול ולשתות/ ולחבק אשפתות  
 ויתחבר ישפה אליהם/ וילך עמהם/ ויהי כאחד מהם  
 בהתלוצצם יתלוצץ [...] <sup>1180</sup>  
 ישתה וישתכר<sup>1180</sup>.

*[Al irse, se encontró con gente vana y frívola y se juntó con ella  
 Eran personas malvadas y degradadas, vestidas con ropa pobre y rota  
 Vagabundos tontos tragando y bebiendo su vino de botijos  
 Todo su deseo era comer y beber y abrazar basuras  
 Yoshfe se juntó con ellos y fue como uno de ellos  
 Al burlarse se burló  
 Bebió y se emborrachó].*

ויוליכוהו בשוקים וברחובות/ עד שוק נערות ערבות  
 אשר עיניהן לבבו/ ועפעפיהן לבבות יגנבו  
 ויבט אל זוהר פניהן/ ואל יפי עיניהן  
 ובתוכן נערה קטנה/ ותתן בלבו רעדה מגינה  
 ויהי עד כה ועד כה ותעבור הרנה/ והנערה כצביה  
 ותטרוף לבו כלביאה/ ותנהג [נפשו] כשבויה  
 היא הולכת/ ונפשו אחריה נמשכת<sup>1181</sup>.

*[Lo llevaron a los mercados y a las calles hasta el mercado de las  
 jóvenes bonitas  
 Que embellecieron sus ojos, y cuyos párpados robaban los  
 corazones  
 Él observaba el esplendor de sus caras y la belleza de sus ojos  
 Entre ellas había una muchacha pequeña que hizo temblar a su  
 corazón  
 Y hasta que pasó su alegría, la chica se convirtió en su gacela  
 Tragó su corazón como una leona. Y su alma se comportó como  
 una cautiva  
 Ella camina, llevándose el alma de él tras ella].*

<sup>1180</sup> Yahalom 2009: 162 vv. 30-37.

<sup>1181</sup> Yahalom 2009: 163 vv. 73-79.

**אשר עיניהן לבבו / ועפעפי [הן לבבות] יגנבו  
ויבט אל זהר פניהן / ואל יפי עיניהן<sup>1182</sup>.**

*[(Las mujeres,) que embellecieron sus ojos / y párpados, robaban los corazones  
Él observó el esplendor de sus caras / y la belleza de sus ojos].*

**ידידי והלא עיני / לבבות פרשה רשת  
תעורר אהבת דודים / ותכליתה מחדשת<sup>1183</sup>.**

*[Amigo mío, mi mirada extiende su red hacia los corazones,  
Despertando el deseo de los amantes y renovando su fin].*

**ויען ישפה ויאמר ולמה את אותי מגרשת / באמרך הרחק כמטווחי  
קשת<sup>1184</sup>.**

*[Contestó Yoshfe y dijo: ¿por qué me echais / diciéndome «alejaos como las flechas que lanza el arco»?].*

**הנה בעיניך לבבתיני / ועתה ממך הרחקתיני / אכן הכרע הכרעתיני<sup>1185</sup>.**

*[Ciertamente me habéis encantado con vuestros ojos, / ahora me alejáis de vos / y con ello me derrotáis].*

**ותשא עיניה ותרא יופי יפעתו / ותחל מאהבתו  
ותיקד אש בלבות השניים / ויגעו לכבותה בדמעות עיניים<sup>1186</sup>.**

*[Prendió una llama en los corazones de ambos / y se esforzaron en apagarlo con las lágrimas de sus ojos].*

**ותעניהו יפהפיה בדברים ערבים / ומעני אהבים<sup>1187</sup>.  
[Le respondió Yefefiah con palabras agradables / y discursos amorosos].**

<sup>1182</sup> Yahalom 2009: 163 vv. 74-75.

<sup>1183</sup> Yahalom 2009: 165 vv. 126-127.

<sup>1184</sup> Yahalom 2009: 166 v. 133.

<sup>1185</sup> Yahalom 2009: 166 v. 134-135.

<sup>1186</sup> Yahalom 2009: 166 v. 147.

<sup>1187</sup> Yahalom 2009: 166 v. 150.

ותלבש כל לבושה/ ותשם כתר מלכות בראשה  
ותרכב סוס גבה קומה/ ותקח כלי מלחמה<sup>1188</sup>.

*[Se vistió completamente y puso una corona sobre su cabeza  
Montando sobre un alto caballo, y cogió armas de guerra].*

ותשאל למקום ישפה ולביתו/ אשר היה עם יפהפיה רעייתו  
ותארוב עד הערב/ ותרכב סוסה ותקח בידה חרב  
ותפתח הדלת בידיה כמגנבת/ ותשב במבוא הבית מארבת  
[...]

ותמשכהו מחיק רעיתו/ ולא הקיץ משנתו  
ותאסור ידיו אל אחריו/ ותוציאהו מחדריו  
[...]

ויהי אחרי צאתם מן המדינה כהרף עין/ וייקץ כצאת ממנו היין  
ויצעק ויאמר הנה הקיצותי/ ונהייתי החליתי  
ונעצבתי/ כי גונוב גונבתי  
ואם גבור חיל הוא אשר אסרני/ ומחיק רעיתי העבירני  
נתק מוסרותי אשר קשרני/ ואם יוכל להלחם אתי והכניעני  
[...]

ותשליכהו מעל הסוס  
וילך לרגלו כאשר הולך בשבית/ ותכהו בחנית  
אזי העז פניו/ וחרק שיניו/ ולטש עיניו  
ויאמר מי אתה אשר איש כמוני תדכא/ האשר שבית בחרבך אתה מכה<sup>1189</sup>.

*[Ella preguntó por la casa de Yoshfe, lugar donde estaba con  
Yefefiah, su mujer.*

*Esperó hasta el atardecer, cogió su caballo y, con una espada en  
su mano,*

*abrió la puerta como si fuese un ladrón y se sentó en la entrada  
[...]*

*Lo llevó del seno de su mujer sin despertarlo,  
le ató las manos a la espalda y lo sacó de la habitación.*

*[...]*

*Al salir de la ciudad rápidamente, (Yoshfe) se despertó cuando se  
le pasó el efecto del vino*

*Y gritó: me desperté y me puse enfermo*

*Y triste al ver que me habían capturado.*

*Si es un héroe valiente el que me haya atado y llevado del seno  
de mi mujer,*

*Que me desate para ver si podría luchar conmigo y vencerme*

<sup>1188</sup> Yahalom 2009: 167 vv. 171-172.

<sup>1189</sup> Yahalom 167- 168 vv. 173-196.

[...]

*(Yemimah) lo tiró del caballo*

*Y fue caminando como un cautivo. Ella le golpeó con la lanza.*

*Entonces se enfadó e hizo muecas con sus dientes, mirándolo fijamente*

*Y preguntó: ¿quién sois para entristecer a un hombre como yo?*

*¿Para pegar a quien captasteis con vuestra espada?].*

**והנה אחד פרש מתגעש ורועש/ וכים נגרש**

**והוא כאריה מגוריו שכל שכל/ לא ישוב מפני כל/ וסוס יגמא ארץ**

**ויאכלנה אכול**

**וירא וידאה/ ויעלה ויגאה**

**ירוך כנחל שוטף/ ובכלי מלחמה מתעטף**

**ובחניתו להבת/ כאש צרבת**

**יחרוק שיניו ולהבות אש מהם ישוטטו/ כידודי אש יתמלטו**

**וירד מראש ההר וירץ כברק/ וסוסו מתחתיו כחץ הורק**

**על ישפה וימימה/ וינח עליה כאשר יפול טל על האדמה**

**והנה היא יפהפיה אהובתו/ ולא הכירה מרוב חרדתו**

**[...]**

**ותקם ימימה אליה בחניתה ותשב אליה יפהפיה/ ותרך לקראתה**

**כצביה**

**ותהי בינותם מלחמה גדולה/ זאת יורדת וזאת עולה**

**זאת צורחת וזאת צווחת/ זאת רודפת וזאת בורחת**

**זאת בכליה מתהפכת/ וזאת חנית על חברתה מושכת**

**זאת מימנית/ וזאת משמאלית**

**זאת מחרפת/ וזאת מגדפת**

**ובכל זאת חשבן ישפה אנשים/ והנן נשים**

**ויעל בינותן האבק/ ובפניהן העפר דבק**

**עד מרוב עפרן/ חשך משחור תאורן**

**עד אשר לא נראו/ ולמצוא זה לזה נלאו**

**ותצאן שתיהן מהמערכה/ זאת וזאת חניתה לארץ משכה<sup>1190</sup>.**

*[Un caballero va corriendo tormentoso como el mar*

*Como un león que perdió sus cachorros*

*No tornará y su caballo correrá toda la tierra*

*Él miraba, cabalgaba y cada vez se enfurecía más*

*Corre como un río fluido y se envuelve con sus armas*

*Su lanza arde como una llama de fuego*

*Sus dientes hacen muecas y salen llamas y chispas de fuego*

<sup>1190</sup> Yahalom 2009: 169 vv. 208-228.

*Bajando de la cima de la montaña, corriendo como un rayo, y su caballo  
Se lanzó como una flecha sobre Yoshfe y Yemimah, y cayó sobre ella como el rocío que cae sobre la tierra  
[...]  
Salió Yemimah con su lanza en contra de Yefefiah, que fue corriendo hacia ella  
Y hubo una gran lidia entre ellas. Una baja y otra sube  
Una grita y la otra chilla, una persigue y la otra huye  
Una se revuelve entre sus armas y la otra alza su lanza sobre su amiga  
Esta por la derecha y la otra por la izquierda  
Una jura y la otra insulta  
Y con todo aquello, Yoshfe pensaba que eran hombres, mas eran mujeres  
Se levantaba el polvo y se les pegó a la cara  
Hasta que de tanta negrura no se podían ver ni encontrarse  
Y salieron ambas del combate tirando a la tierra sus lanzas].*

**ויקם ישפה מעליה / ותקם גם היא בחמה תמשוך מאורה בין שוליה  
ככלה תעדה כליה / ותבוא יפהפיה לאדוניה  
ותשתחו ותפול על פניה / ותורד כנהרות מים מעייניה  
והיא אומרת ואיך גונב מבין זרועי / ידיד שעשועי  
ויגישה אליה ישפה וישם לבו מסיבה / וידבר על לבה  
ותשא משלה ותאמר  
מה נעמה קרבת ידיד / אחר נדוד מה מתקה  
מה ישמחה חושק בבוא / רעיה לאחר רחקה  
מאז גלות מני גביר / אש הנדוד בי נשקה  
וברוב דמעות אשטפה / דמעה לדמעה דפקה  
מאז נדודו והלא / רוחי בקרבי נבקה  
מחום לבבי אזעקה / על חומסי שן אחרקה  
עד כי אמתך רדפה / אחר אהובה דלקה  
מהר להר אתהלכה / דוד דוד במרה אצעקה  
שבה שבות דודה ואת / כל מוסרותיו נתקה  
אמה ימימה כותתה / היום בחרבו בותקה  
אמה יפהפיה לזאת / בבכתה והיום צחקה<sup>1191</sup>.**

*[Se puso Yoshfe en pie / y también ella se levantó, a cada instante más bella  
Como novia que luce sus joyas / se acercó Yefefiah a su maestro  
Hizo una reverencia ante él / y cayendo ríos de sus ojos*

<sup>1191</sup> Yahalom 2009: 171vv. 262-278.

*Dijo: «¿cómo se robó de entre mis brazos/ mi amado de  
placeres?»  
Yoshfe se acercó a ella y de corazón a corazón, le habló.  
Ella compuso su poema:  
Qué placentera es la proximidad del amado / que, tras su lejanía,  
se me antoja ahora más dulce  
Cómo se alegrará el amante / al volver la amada después de estar  
lejos  
Desde que partió mi señor, / el fuego del vagar se encendió en mí  
Con muchas lágrimas lo apagué / lágrima tras lágrima derramé  
Desde vuestra partida / mi espíritu se venció  
Del calor de mi corazón gritaré, / en contra de mi enemigo saldré  
Vuestra criada persiguió / corrió tras su amado  
De una montaña a otra anduvo / gritando amargamente «amado,  
amado»  
Devolvió al amado / y cortó todas sus presas  
Su criada Yemimah fue golpeada / hoy atravesada por su espada.  
La criada Yefefiah por ella lloraba/ (mas) hoy ríe].*

**וישפה מדבר ומשחק עם יפהפיה / ומנגד ימימה צופיה  
בנפש מרה הומייה ובוכייה / היא נפעמה נכלמה<sup>1192</sup>.**

*[Yoshfe habla y ríe con Yefefiah / y, desde en frente, los observa  
Yemimah  
Triste y avergonzada, / con amargura y llanto en el alma].*

**ותקם אליה יפהפיה ותאמר אליה  
קומי ולהשתחוות לפני אדנינו החישי /ואל תכלמי כי לא תבושי  
ולמה תבכי ובאדוניך תבאשי /ועתה אחותי החרישי  
והרבי לפניו תחנוניך /והתשחוי לי כי הוא אדוניך  
ואם תכלמי לדבר דברים נפרדים /קרבי אותם אחד אל אחד והיו לאחדים  
אולי תוכלי להתשיר /עורי עורי דברי שיר  
ותקם ימימה כדמות לבנה /בהיותה תמימה  
ותשא משלה ותאמר  
הט הגביר און לקול /אמה לך מתחננה  
משפט אמת שפטה ואל /עלי תבקש תואנה  
נפשי כיונה עלתה /אבר ותעוף תשכנה  
עד מצאה בית וקן /בלבבך שם קננה  
ואומרה שובי ולא /שבה עדן כי מאנה  
הן אהבתך היא אשר /רשת לנפשי טמנה  
אוחיל ואשר עול נדוד /אצפה בבוא עת חננה**

<sup>1192</sup> Yahalom 2009: 171vv. 279-280.

תחון עלי אמה אשר /נפשה בידך נתנה  
 ובבור שבי האהבה /כמה פעמים נבחנה  
 תגזול שבי האהבה /כמה פעמים נבחנה  
 תגזול ונפש תעשוק /ובאחרית תתאוננה  
 ויהי טרם כלתה לדבר השירה והנעימה /ונפש ישפה נקשרה בנפש ימימה  
 ויאמר לה ראי שיריך בשפתי ארוגים /מה יפית ומה נעמת אהבה  
 בתענוגים<sup>1193</sup>.

*[Yefefiah se acercó a Yemimah y le dijo:*

*«Levantaos y prosternaos ante nuestro señor/ corred, no os avergoncéis*

*¿Por qué lloráis y avergonzáis a vuestro amo / ahora al manteneros en silencio?*

*Multiplícad las súplicas ante él / y hacedle reverencia, pues es vuestro amo*

*Y si os avergonzáis de dirigirle palabras sueltas / juntadlas, una a una, y serán algunas*

*Quizás podáis levantaros y decid vuestra poesía»*

*Y se puso Yemimah en pie, como la luna / cuando está llena*

*Y compuso su poema:*

*«Escuchad, mi señor / la voz de vuestra ama suplicándoos*

*Dictad para ella un justo juicio / y no la condenéis*

*Mi alma abrió sus alas / cual paloma y voló*

*Hasta que encontró casa y nido / en vuestro corazón y ahí anidó*

*Le pedí que volviera, mas / se negó a retornar del paraíso*

*De hecho, vuestro amor es el que arrojó / su red a mi alma*

*Esperaré y llevaré la carga de vagar de un sitio a otro / esperando vuestro perdón*

*Perdonad a la sierva que / puso su alma en vuestra mano*

*En la cárcel del amor / ¿cuántas veces fue juzgada?*

*Robáis el alma / y al final os quejáis.*

*Y sucedió que, antes de acabar su poema y cante, / cayó prendada el alma de Yosef de la de Yemimah].*

<sup>1193</sup> Yahalom 2009: 171-172 vv. 282-301.



## מחברת סהר וכימה

*La historia de Sahar y Kimah*

ויהי הוא מדבר את השירה/ותשקף אליו נערה מהבירה  
 ותרא יופיו ותתמה /ותרץ ותגד לאמה  
 ותבוא האם ותראהו ותגד לחברתה/ותרץ גם היא ותגד לגבירתה  
 ותבואן כל נערות הבירה לראותו נועדו /אשה רעותה לא פקדו  
 ותתיצב[נ]ה לחזות הדר יופיו ולשור /בנות צעדה עלי שור  
 ויראוהו והנה פניו פני אריה /לפניו לא קם כמוהו ואחריו לא יהיה  
 [...]  
 וישא עיניו לראות הבירה /וישמע בקרבה קול המון שדי בא  
 ויאמר מה קול ההמון /בתוך הארמון<sup>1194</sup>.

*[Mientras Sahar componía su poesía / lo observaba desde el  
 palacio una muchacha  
 Que, al ver su belleza, se asombró, / corrió y a su madre le contó  
 Vino la madre, lo vio y con su amiga habló, / que también a su  
 señora fue a contárselo  
 Y fueron todas las damas del palacio a verlo, / no faltaba ninguna  
 Se presentaron para observar el esplendor de su cara /  
 marchando sobre la muralla  
 Y lo vieron con cara de león, / sin igual, ni anterior ni posterior a  
 él  
 [...]  
 Él alzó sus ojos para ver el palacio / y oyó dentro una multitud  
 avanzando  
 Y a sí mismo se preguntó, qué es esa multitud / en el palacio].*

ואיך יריבון עיניים /באיש יגע ורפה ידיים<sup>1195</sup>.

[Cómo lucharán los ojos/ con un hombre agotado sin fuerzas].

והנה תפוח עבר וחלף /במור ובנרדים מעולף  
 ויושלך אליו בעד החומה /מאת צביה ושמה כימה /ברה כחמה  
 דבר אהבה בו מחוקק /שבעתיים מזוקק  
 כי שמעה שירתו /ונועם זמירתו  
 ותשא משלה /אף היא אמריה תשיב לו

<sup>1194</sup> Yahalom 2009: 185 vv. 58-69.

<sup>1195</sup> Yahalom 2009: 186 v. 78.

שלום לך שלום הרוג עיניים / מכואבה משתחוה אפים  
חולת אהבך הרוגת חשקך / לקחה כפי כל חשקך כפליים  
מי יתנני יום וליל עם צבי / בשחוק חבוק אעניקך שדיים<sup>1196</sup>.

*[Pasó volando una manzana / sumergida en perfume y aroma  
Fue lanzada hacia él desde la muralla / por una gacela llamada  
Kimah/ bella como el sol  
Palabras de amor se hallaban grabadas en ella / doblemente  
concentradas  
Como ella oyó su poesía / y su canto placentero  
Compuso su poema/ y le contestó:  
Os saludo, que por mi mirada moriréis, / ante vos se prosterna la  
que por vuestro aspecto sufre  
Enferma por vuestros amores, muerta de deseo a vos / tomé el  
doble de lo que se os podría desear  
Quién me diera día y noche con mi ciervo / con risa y abrazo os  
daría mis pechos].*

שמעו שירו ותבהלנה / ולא ידעו על מה תביטנה  
אם לשירו / אם להדרו  
אם לטוב מעניו / אם לזוהר פניו<sup>1197</sup>.

*[Escucharon su poema y se asustaron/ no sabían adónde mirar  
si a su poema / o su elegancia,  
su buen aspecto / o el esplendor de su cara].*

שלום לך הרוג עיניים<sup>1198</sup>.

*[Os saludo, que por mi mirada moriréis].*

וישא עיניו ויראיה / ויבהל בהדר מראה / ואל יופי פניה  
ותשתחו לו ונשקה לו על ידה / כמשפט כל עפרה אל ידידה  
ותישקהו והוא נשקה מרחוק / כמשפט ידידים הנפרדים כחוק<sup>1199</sup>.

*[Alzó su mirada y la vio/ se asustó por la elegancia de su aspecto/  
y por la belleza de su rostro  
Hizo ante ella una reverencia y le besó la mano/ como es la ley de  
cualquier amada con su amigo*

<sup>1196</sup> Yahalom 2009: 186 vv. 90-97.

<sup>1197</sup> Yahalom 2009: 186 vv. 87-89.

<sup>1198</sup> Yahalom 2009: 186 v. 95.

<sup>1199</sup> Yahalom 2009: 186- 187 vv. 98-100.

*Ella lo besó y él la besó de lejos/ como la regla de los amantes  
que se despiden según la ley].*

**לבו בקיר לבה נחבא/ וימת לבה בקרבה<sup>1200</sup>.**

[El corazón de Sahar se escondió en el muro del de Kimah,  
muriendo este en su interior].

**ראיתיה וראתני / חשקתיה חשקתני<sup>1201</sup>.**

*[La vi y me vio / la deseé y me deseó].*

**ויעמוד ליבו מזעפו<sup>1202</sup>.**

*[Y cesó su corazón en su tempestad].*

ותאמרנה לו שמע צבי הנאה / שא נא עיניך וראה  
ושיא עיניו אל החדר / והנו נסתר בפרוכת יקר ואדר  
וכתוב בו קרא את השירה / בטרם תבוא החדרה  
וכתוב בו שיר אהבה / ותגד לו את כל לבה  
ידיד] י [אחרי רעה / אני על לחיה מסוה  
ואור תלוה לכל מאור / ו] שמש זהרה לוה  
לכה איעצך דודי / בשכל בוא והשתחוהו  
והכנע אלי יופיה / ומבחר שיר היה חווה  
רצונה אז ידיד תפיק / אזי תיכון ותלוה  
תשיחך תניחך / ודודי רעה תרוה  
ואם תענה במילך / אבל אין לידיד שווה  
תגורש אז ותמאס / ונשאר לבך דווה  
ויוקד בך יקוד אהב / עדי תחם ותכוה  
ואם תיטיב דברך / ברעה יש לך מקוה<sup>1203</sup>.

*[(Las doñas) le dijeron: «escuchad, bonito ciervo / alzá vuestros  
ojos y mirad»*

*Dirigió su mirada hacia la habitación y vio / lo que se escondía  
tras un lujoso y precioso cortinaje*

<sup>1200</sup> Yahalom 2009: 187 v.104.

<sup>1201</sup> Yahalom 2009: 188 v. 125.

<sup>1202</sup> Yahalom 2009: 189 v. 148.

<sup>1203</sup> Yahalom 2009: 190-191 vv. 183-197.

*Sobre el que se había escrito: «leed el poema / antes de entrar en la habitación».*

*Y ahí estaba escrito un poema de amor / en el que ella le revelaba todo su corazón*

*«Amado mío, tras la cortina está la amada / yo soy una tapadera que esconde sus mejillas*

*Ella presta luz a cualquier iluminación / incluso al sol*

*Os aconsejo, mi amado, / venid con cordura y prosternaos*

*Rendíos ante su belleza / y experimentad con poesía selecta*

*Así cumpliréis su deseo / y podréis acompañarla*

*Ella hablará con vos, os dejará tranquilo / y gozaréis de sus amores*

*Mas si contestáis con vuestras palabras / que valéis más que sus deseos*

*Os echará y odiará / y vuestro corazón dolido quedará*

*El fuego del amor arderá en vos / hasta abrasaros y causaros quemaduras*

*Mas si bien habláis / encontraréis esperanza en la amada].*

**והראוהו מבוא הבירה / ולפניו פרוכת כתובה בה זאת השירה  
טרם ידיד בואך לחדר / שא עינך וקרא כתב פרוכת  
בוא בענווה אל דבירה אזי / יותן בבית עפרה לך מהלכת  
ובחר קצר אומר ערב עניין ואז / נפשך לבב רעיה תהי מושכת  
תשמח בעפרה אז ותנעם נפשך / ובכל אשר תתאב תהי מולכת  
תשב במעדנים ומריח במור / זכרה בפה נושק ויד מועכת<sup>1204</sup>.**

*[Le han enseñado la entrada al palacio / y delante de él cae una cortina con esta poesía escrita:*

*«Amado, antes de entrar a la cámara / alzád vuestros ojos y leed lo que está escrito en la cortina*

*Venid modestamente a sus santuarios, entonces / una gacela andará en vuestra casa*

*Elegid palabras bonitas y breves y entonces / vuestra alma atraerá el corazón de la amada*

*Os alegraréis con vuestra gacela y se complacerá vuestra alma / y ella gobernará todo lo que desee*

*Os sentaréis rodeado de manjares y aromas perfumados / recordándola con boca que besa y mano que masajea sus pechos].*

<sup>1204</sup> Yahalom 2009: 192 vv. 233-239.

**כימת אדמה תור בעינה חץ / כי לא לכימת רום ירות חיצים**  
**כימת אדמה היא תענה דוד / תגוש בעיניים מאוד אצים**  
**כימת אדמה תראה לחיה / כשני אנשים לוחצים נצים**  
**כימת אדמה תך בעיניים / לשפוך דמי נקי ותם רוצים<sup>1205</sup>.**

*[La Estrella (Kimah) de la tierra lanza flechas con su mirada / mas la estrella del cielo no los lanza*  
*La estrella de la tierra tortura a su amado / encontrando a los ojos que se apresuran para verla*  
*La estrella de la tierra enseñará sus mejillas / como dos personas que combaten*  
*La estrella de la tierra golpeará con sus ojos / para derramar la sangre de los inocentes que la desean].*

**ידיד בוא תחזה עפרה / ואך אל סוד היה נאמן<sup>1206</sup>.**

*[Ven, amigo, a ver la gacela / mas guárdalo en secreto].*

**ולה עין לבב חושקים / תשודד לה כשוד שלמן<sup>1207</sup>.**

*[Su ojo roba el corazón de los que la desean / como un hurto].*

**ותאמרנה לו קרב אל הפרוכת / אשר אחריה כימה הולכת**  
**וקרא המכתב הזה / אך הפעם הזה**  
**[...]**

**וירא בכתבה / כי הגידה לו את כל לבה**  
**אני סתר עלי רעיה / כהסתיר עב מאור חמה**  
**בבואך העליני דוד / ותמצא אחרי כימה**  
**ולא כימה אחות עיש / אשר עם כוכבי רומה**  
**אבל כימת יפת עין / יפת מראה יפת קומה**  
**בכימת האדמה לא / ידידי תלכו רומה<sup>1208</sup>.**

*[Le dijeron: «acercaos a la cortina / tras la que está Kimah*  
*Y leed esta carta / solamente esta vez».*

...

*Y vio en su escrito / que le había abierto todo el corazón*  
*«Yo (la cortina) escondo a la amada / como la nube que esconde la luz del sol*

<sup>1205</sup> Yahalom 2009: 193 vv. 245-248.

<sup>1206</sup> Yahalom 2009: 193 v. 258.

<sup>1207</sup> Yahalom 2009: 194 v. 266.

<sup>1208</sup> Yahalom 2009: 194 vv. 279-287.

*Cuando vengáis, levantadme, amado, / y encontraréis detrás de vos una estrella (Kimah)*

*No el lucero que es hermano / de otras estrellas en el firmamento  
Sino una Kimah (estrella) de bonitos ojos / hermosa y de buena talla*

*Para la estrella de la tierra / no andéis, amigos míos, al cielo].*

**רק עיניה הם מרקדים ומשחקים/ כאילו הם מחבקים<sup>1209</sup>.**

*[Solo su mirada baila y sonríe, como si le estuvieran abrazando].*

**אבל חשקנו וחשק הנדיבות/ לצרף וללבן הלבבות/ ולא כמשפט בני  
התערובות/ כי ישבו יחד לא לנשק ולא לחבק/ אבל לב בלב זה  
דובק<sup>1210</sup>.**

*[Mas nuestro deseo, al igual que el de las nobles damas, es juntar  
y fundir los corazones, a diferencia de la multitud. Así se sentarán  
juntos sin besarse ni abrazarse, mas con los corazones unidos].*

**ותקרב אליו/ ותשתחו על שוליו**

**ותנשקהו על ידה כמו משפט ידידים הנאמנים/ ולא נשקתהו בפיו  
מפני הנרגנים**

**רק עיניה הם מרקדים ומשחקים/ כאילו הם מחבקים**

**וירא סהר כי לא נשקתהו ויבז בעיניו/ ויחר לו מאד ויפלו פניו**

**ותשא משלה ותאמר**

**נשקתיו על ידי מלאך ידידים/ וענני הלא פי ציר אמונים**

**הכמוני ביד מלאך לנשק/ הזאת תורת ידים [ה] עדינים**

**ותאמר לו אל יירע בעיניך/ למה חרה ולמה נפלו פניך**

**הלנשוק ולחבק הוא חשקיני/ לא יעשה כן במקומנו**

**אבל חשקנו וחשק הנדיבות/ לצרף וללבן הללבות/ ולא כמשפט בני  
התערובות**

**כי ישבו יחד לא לנשק ולא לחבק/ אבל לב בלב זה דובק**

**וכן סיבת אהבת בני היקרים/ לקחת מוסר השכל צדר ומשפט מישרים**

**ויהי ידם אמונה ואם מספרים דברי חשקם ואהבתם/ תגבר צדקתם**

**ותשא משלה ותאמר**

**אהבתיך אבל לא על דבר מום/ וכמוני ידידותם אה[ו]בה**

<sup>1209</sup> Yahalom 2009: 196 vv. 317-318.

<sup>1210</sup> Yahalom 2009: 196 vv. 325-326.

וחשקנו נקי כף בר פעלים/ ורוח אהבתינו נדיבה  
 וספריהם מלאים תום ויושר/ ויראה וענוה בם כתובה  
 וכל חשק בני נבל נבלה/ וסוף כל אהבתם מעצבה  
 ותתמוגג כרגע אהבתם/ ותתהפך ידידותם לאיבה

ויאמר סהר בשומעו דבר לחשה/ צדקה נפשה  
 ויאמר טוב הדבר אשר דברת / ברוך טעמך וברוכה את<sup>1211</sup>.

*[Se aproximó a él / y le hizo una reverencia  
 Lo besó en la mano, como es la regla de los amantes fieles / y no  
 en la boca, por aquellos que podían ofenderse  
 Solamente su mirada bailaba y sonreía / como si estuvieran  
 abrazándose  
 Sahar vio que no lo había besado y la despreció / se enojó y  
 entristeció  
 Ella le dijo:  
 «Os he besado por el ángel de los amantes / y me contestó que  
 mi boca*

*Y le dijo: «no os ofendáis, ¿por qué os enojáis y entristecéis?  
 Ciertamente es que deseamos besarnos y abrazarnos / mas no podrá ser  
 así en nuestro lugar,  
 Sino que nuestro deseo, y el de las generosas / es el de los  
 corazones entrelazar y soldar, / no cual ley de los mestizos  
 Juntos se sentarán, sin besarse ni abrazarse / mas con corazones  
 entrelazados  
 Así el motivo del amor noble / es el de tomar buen juicio y buena  
 moral  
 Y si las aventuras heroicas contaran sobre su deseo y amor /  
 aumentaría pues su justicia».*

*Y recitó:  
 «Te amé, mas sin tacha alguna / como  
 Nuestro deseo es puro e impecable / y el espíritu de nuestro amor  
 es generoso  
 Sus libros están llenos de inocencia y honestidad, / el temor y la  
 modestia también descritos están.  
 Cualquier deseo carnal es de los viles / y el final de sus amores,  
 triste  
 Se rendirá su amor en un segundo / y su cariño se convertirá en  
 enemistad».*

<sup>1211</sup> Yahalom2009: 196-197 vv. 316-339.

*Pensó Sahar al escuchar sus susurros / que la razón en su alma se hallaba*

*Y le contestó: «buenas son vuestras palabras / bendita sois y bendito es vuestro juicio»].*

**הלא הרוח אל זה הים שינית תדפך/ אם לא ים שנאת וים ירדפך<sup>1212</sup>.**

*[Acaso el viento te ha echado a este mar por segunda vez/ si no, mar odiaste y mar te perseguirá.]*

**וישבו בו בשמחה והנחה/ויכינו את המנחה**

**ויאכלו וישתו/ולבותם מתאותם חתו**

**וילינו שניהם מדברים מכל טוב מילה/ולא קרב זה אל זה כל הלילה**

**ונפש איש לאחיו כלתה ונכספה/נשואותיהם עמוסות משא לעייפה**

**ואיש מרעהו אין לו מכל חפצו ורעיוניו/כי אם ראות עיניו<sup>1213</sup>.**

*[Se sentaron contentos y aliviados / y prepararon el banquete*

*Comieron y bebieron / y sus corazones se juntaron en deseo*

*Durmieron hablando buenas palabras / sin aproximarse el uno al otro toda la noche*

*El alma de una hacia el otro corría con anhelo y añoranza / hasta agotarlos de su carga*

*No querían nada de la voluntad y del pensamiento del otro / salvo admirarlo con sus ojos].*

**ויהיו כן ברורים מכל מום ותהלה/ויתחרשו כל הלילה/בנגינות שיר**

**אהב ותהילה**

**עד כי בערה בם אש חשיקותם ונחר/עד עלות השחר**

**ותגדל אהבתם עד אין חקר/ותתבונן עליו בבוקר<sup>1214</sup>.**

*[Estaban impecables de cualquier tacha o defecto / y cantaron en voz baja toda la noche / canciones de amor y gloria*

*Hasta que el fuego del deseo ardió en ellos / con la llegada del alba*

*Creció su amor hasta no poder entenderlo / y le miró al amanecer].*

<sup>1212</sup> Yahalom 2009: 197 v. 348.

<sup>1213</sup> Yahalom 2009: 197 vv. 350-354.

<sup>1214</sup> Yahalom 2009: 198 vv. 355-357.



ותגדל אהבתם עד אין חקר / ותתבונן עליו בבקר  
ותשא משלה ותאמר:

הסהר יחנה מרום / השמש תהלך ארצה  
אשר זה עמך / עמד / [וזאת לבוא בלי אצה  
מבקש יום וליל יחד / יגל תואר צבי ימצא  
בעיניו יהרוג איש תם / והא דמי כבר נמצא

ותוסף פנות אל הדרתו / ואל יופיו ואל יפעתו  
וזוהר לא יתמר / בברק לחייו ואל עיניה תתמרמר  
ותוסף משלה ותאמר

מאור שמש ואור סהר / יקנאו בצבי סהר  
שניהם יעשקו אורו / ויוסיף לחיו זוהר  
יריבוהו ואך כל יום / לחייו יספו נוהר  
וכרעו לו אזי אורים / לזיוו תוארם צוהר  
וגם הודו עדי נוגהם / עלי אור לחיו יגהר  
אשר סהר דמות עופר / ומי אודם ומי טוהר  
ידמה דוד אלי שמש / כסיל בער בלב נמהר  
זכרו מור דרור ושמו / כשמן טוב וטוב יצהר  
ונדבות לב אמהות לו / ו[י]מהרם צבי מוהר  
ולו שואל יאו הונו / לתתו לו אזי מהר  
ולו שואל אנוש נפש / נתנה אך היה נזהר  
לזאת אם נד ינידנו / ואם שוטט בראש כל הר  
אצפץ לו עלי נודו / כסיס עגור כסוס אדהר  
ואהגה אהמה כל יום / כיונים על ברוש תדהר  
אצו עבים נשוא שלום / לדוד חן רב כמי נהר<sup>1215</sup>.

*[Su amor llegó hasta el infinito /, Kimah contempló a Sahar por la mañana*

*Y compuso estas palabras:*

*La luna se detiene en cielo /, el sol andará hacia la tierra*

*Esta (luna) que contigo está se detiene / y este (sol) no se apresura en salir*

*Quien busca el día y la noche juntos / los hallará en el aspecto del ciervo*

*Con sus ojos al hombre inocente matará/ he aquí ya mi sangre está*

*Se dirigió de nuevo a su elegancia, / belleza y buen aspecto*

<sup>1215</sup> Yahalom 2009: 198-199 vv. 363-380.

*Su esplendor no se difuminará / en el brillo de sus mejillas y a sus ojos llegará  
Y así siguió versando:*

*La luz del sol y de la luna el brillar / envidiarán al ciervo Sahar  
Robarán su luz / (mas) él a sus mejillas esplendor añadirá  
Lucharán con él, pero cada día más / la luz sus mejillas inundará  
Entonces harán ante él las estrellas una reverencia / pues su luz es, en comparación, como la de una ventana  
Incluso admitirán que su brillo se doblega ante su luz el sol y la luna  
Sahar es la imagen del ciervo / con agua de rubí y agua pura  
Quien compare el amado al sol / es un estúpido con vano corazón  
Su recuerdo es perfume y la libertad, su nombre / como el buen aceite  
Tiene corazón generoso, cual madre / que con él su cariño derrama  
Si alguien pidiera su riqueza / enseguida la daría  
Si alguien pidiera su alma / con cuidado la daría  
Si se aleja / y vaga por las cimas de las montañas  
Lloraré su lejanía / cual pájaro volaré, cual caballo trotaré  
Piaré cada día / como las palomas sobre el cedro  
Mandaré a las nubes que den recuerdos / al amado, lleno de gracia cual aguas de río].*

**וישמע סהר ויאנח ויאמר אהה כי לבי יקוד יקוד / ויצמא עד מאוד  
ראי רעייתי כי לב נודדך בחיקו יחתה / הטי נא כדך ואשתה  
סרם מחיים נגזרתי / פן תדבקני הרעה ומתי  
ותען כימה ותאמר אל נא זה הדרך תט / ויהיה בך חטא  
ותשא משלה ותאמר  
עון דוד רב מאוד לנשוא / ואין כופר אלי חטאו  
כבדי סהרו אתן / ולבי יהיה כלאו  
ולי לבב כבד אוזן / בלי ישמע לקול קוראו**

**ויהי סהר עם לבו במלחמה / באהבתו את כימה  
וישא משלו ויאמר  
חשק ומלחמה שניהם הורגים / הוי על בני חיל והוי על חושקים  
אל ברמחים ובחרבות נלחמו / גם אל בחיצים לוחצי לב דוחקים  
רומח הכי נשבר וחרב תחטיא / אך בעלי חיצים לעולם דולקים**

**ובאף ובחימה נלחמו [המה] אבל /עיני צבי יורו והם כמשחקים<sup>1216</sup>.**

*[Sahar oyó (las poesía de la amada), suspiró y dijo: «¡ay de mi corazón, que arde / y está tan sediento,  
Mirad, amada mía, el corazón de vuestro nómada arde en su regazo / por favor, inclinad vuestro cántaro para que pueda beber  
Antes de que me arrebaten la vida, / antes de que me pegue el apuro y muera».*

*Le contestó Kimah: «no escojáis ese camino, / pues pecaréis».*

*Así recitó:*

*«El pecado del amante es muy grave / y no hay misericordia con quien lo comete*

*Daré mi hígado a Sahar / y mi corazón su cárcel será*

*He un sordo corazón / que no oirá a quien lo reclama».*

*Sahar estuvo en guerra con su corazón / por su amor a Kimah*

*Así cantó:*

*«Tanto el deseo como la guerra matan / ¡ay de los caballeros y de los amantes!*

*Los que luchan con lanzas y espadas / y los que se apresuran con las flechas que hieren el corazón*

*La lanza se rompe y la espada falla / mas los dueños de las flechas (la mirada) siempre siguen*

*(Los primeros) luchan con furia, mas / los ojos del ciervo disparan entre risas].*

**ותשא משלה ותאמר:**

**למי אלון עלי חשקי /ועיני היתה סיבה**

**לבבי בשבי הלך /ביד שר אהבה נשבה<sup>1217</sup>.**

*[A quién me quejaré de mi deseo / si mi ojo fue su causa*

*Mi corazón ha caído como un cautivo / en la mano del ministro del amor].*

**ובכל זאת כימה לא תראנו /וכמסתר פנים ממנו**

**וישא משלו ויאמר**

**רעיה איך תסתרי /לחייך נא גלי גלי<sup>1218</sup>.**

*[A pesar de todo, Kimah no le desveló / y de él su rostro escondió*

*Así versó:*

<sup>1216</sup> Yahalom 2009: 199 vv. 381-394.

<sup>1217</sup> Yahalom 2009: 199 vv. 398-399.

<sup>1218</sup> Yahalom 2009: 200 vv. 404-406.

*Amada, ¿cómo os escondéis? / Por favor, revelad vuestra mejilla].*

ואן אחביא צבי לפני / מקנאיי אויביי צופיי  
[...]

ואין כי אם להסתירו / להחביאו בסרעפיי  
ולו [בא] באישון עיניי / אכסנו בעפעפיי  
מקום בכי בגיל אשחק<sup>1219</sup>.

*[Dónde esconderé al ciervo / ante mí se hallan los que me  
envidian y mis enemigos me observan*

*[...]*

*No puedo salvo en mis entrañas esconderlo*

*Si hubiera venido a mi pupila / con mis párpados lo cubriría*

*En lugar de llorar, me reiré de alegría].*

<sup>1219</sup> Yahalom 2009: 203 vv. 470-473.

## Poemas selectos y pensamiento

Poema escrito por la mujer de Dunash Ben Labrat:

הַיְזְכּוֹר יַעֲלֵת הַחַן יְדִידָה  
בְּיוֹם פִּירוּד וּבְזִרְעָה יְחִידָה  
וְשֵׁם חוֹתֶם יְמִינוֹ עַל שְׁמָאלָהּ  
וּבְזִרְעוֹ הֲלֹא שָׁמָּה צְמִידָה

בְּיוֹם לִקְחָהּ לְזִכְרוֹן רִדִּידוֹ  
וְהוּא לָקַח לְזִכְרוֹן רִדִּידָה-  
הַיִּשְׁאָר בְּכָל אֶרֶץ סַפְרָד  
וְלוֹ לָקַח חֲצִי מַלְכוּת נְגִידָה?

*[¿Acaso se acuerda el amado de su gacela de gracia  
En el día de la despedida llevando en su brazo a su hijo único?  
Él le puso un anillo en la mano izquierda  
Y ella le colocó a él un brazalete en el brazo*

*Ella llevó su paño como recuerdo  
Y él, el de ella  
¿Acaso permanecerá como su príncipe en toda la tierra de España  
Incluso si conquista la mitad de un reinado?].*

Moaxaja anónima *Gacela Roja*:

יַעֲלֵה אֲדוּמָה / מִמִּקּוֹר בְּנוֹת מוֹשֵׁי  
מִמְרוֹר וּמִרִי / נִבְרָאָה וּמִקּוֹשֵׁי  
אֲחִשָּׁה וְאֲשַׁחַה / מִבְּכִי עָלַי עֲצָבִי  
הַלְחִי, וְאֲשַׁחַה / לְאִשֶּׁר תִּשְׁלַח בִּי  
מִחֲלָה, וּמִדַּחַה / לֵה וּפַח לִיד לְבִי  
[ שִׁי  
[ שִׁי

נִמְצָאָה - בְּבִקְשִׁי / לֵה - כַּעַשׁ בְּשָׁמַיִם  
רַחֲקָה, וּיִקְשִׁי / פִּרְשָׁה בְּעֵינַיִם  
קִרְבוֹ - וּנְפִשִׁי / תּוֹךְ יִקּוֹד וְתוֹךְ מִיָּם  
שִׁלְחָה, וְכִמָּה / תַּחְבוּשׁ עָלַי רֹאשִׁי  
סוּף, וּבַעֲבוּרִי / צוּר מַחֻלְלָה תִּשִּׂי

מהרי, נסיכה / אל שאר בשרכי  
ועשי ארוכה / לחבוש כאבי, כי  
נאנש, ואיכה / ארדה למעניכי  
אל שאול, ולמה / תשקטי ותחרישי?  
מלטי בשרי / משאול, והחיש!

נערה נדיבה / מעטי במעללי,  
כי זמן תשובה / בא, ותהמי עלי  
על שביל נתיבה / יום תדברי אלי  
לך בשוב נשמה / תרגזי, בעת מושי  
נהגי בקרי / תזכרי ותבושי

החרדה בנודי / כי נדוד מבעתה  
ותכס לסודי / מצבי במטפחתה  
עומדה ובעדי / דיברה ליולדתה:  
פי פריו מאמה / מי אהוב יא באשי  
כור תבול לפגורי / ליתאן ליתנן לו אמאשי.

*[La gacela roja,/ procedente de las hijas de las estrellas,  
Fue creada de la amargura, la rebeldía y la dificultad  
Me callaré y postraré/ con tristeza y lágrimas  
En las mejillas/ y caeré ante la enfermedad  
El agobio y el apuro*

*[ shi]*

*[ shi]*

*Al buscarla, la encontré,/ como un lucero en el cielo  
Se alejaba e insistí/ buscándola con la mirada  
Y cuando se acercó, mi alma/ ardía en fuego y se empapaba en  
agua,*

*(Le pedí) Que pusiera una venda / que trajera cura  
A mi sufrimiento / y que quebrase la roca (de su corazón)*

*Apresuraos, princesa, / venid a vuestro pariente  
Y preparad una venda / para aliviar mi dolor, porque  
Es tremendo. / ¿Cómo bajaré por vos al infierno?  
¿Por qué guardáis silencio?  
Salvad mi cuerpo / del infierno, ¡apresuraos!*

*Generosa doncella, / empequeñeced mis hazañas,  
Pues ha llegado mi tiempo / de expiación; venid hacia mí,  
Seguid mi sendero, / el día que me habléis*

*Os enojaréis con vuestra propia alma, / al acordaros de cuánto  
tiempo me mantuvo alejado  
De vuestro comportamiento/ os acordaréis y avergonzaréis*

*Acaso temerá mi partida / pues estas la perturban  
Y cubrirá mi secreto, / mi estado con su pañuelo.  
Estando de pie / hablaba con su madre:  
¿Qué he de hacer, madre? / Mi amado ya se va  
Mi corazón desea ir tras él, si no fuera por amarlo tanto].*

## Maimónides

**הזיקו המשגל לזקנים ולקמים מחלי ולכל מי שמזגו יבש הזיקו רב  
מאוד<sup>1220</sup>.**

*[El coito hace daño altamente a los viejos, [...] y a cualquier  
persona de temperamento seco].*

**היותר רע שבמזגים כולם הוא המזג היבש, וזה ראוי, מפני שמה  
שיקרה לזקנים באורך הזמן, הנה הוא נמצא בהם מעט תחילת העניין.  
והמשגל הוא מהדברים היותר מזיקים, לכל מי שמזגו נוטה אל  
היובש.<sup>1221</sup>**

*[El peor de los temperamentos es el seco, por lo que pueda  
ocurrir a los ancianos a lo largo del tiempo [...] y el coito es de las  
cosas más dañinas para cualquiera cuyo temperamento tiende a  
ser seco].*

**אבל הזקנים, המשגל מזיק להם, מפני שהם צריכים למה שירבה  
חמימותם וילחלח אבריהם [...] אם חסרוהו (את הזרע) במשגל,  
רפתה האסטומכה שלהם, ורפה כל הגוף וחלשו<sup>1222</sup>.**

*[Mas el coito daña a los ancianos, porque ellos necesitan lo que  
aumente su temperatura corporal y humedezca sus miembros].*

<sup>46</sup> Maimónides 1957: Vol. I, 75.

<sup>1221</sup> Montener 1965: 40.

<sup>1222</sup> Maimonides 1965: Vol. IV, 89-90.

## Ibn Sina

וראוי שירחיק [הסובל מחסרון תאוות המשגל] לבעול הנדה, והזקנה  
[...] כי כל זה מחליש כח אברי המשגל בסגולה.<sup>1223</sup>

*[Sería apropiado que se aleje (aquel que sufre de falta de lívido) del acto sexual con [...] la vieja [...] porque todo esto debilita los órganos del coito].*

המשגל ימהר למרבה ממנו להתקרר גופו ולהתייבש [...] ואחר ימשך  
אחריו הקוק השלם וחלשת חושיו מראות ושמע.<sup>1224</sup>

*[El coito acelera el enfriamiento y la sequedad del cuerpo de quien abusa de él [...] y quien se deja llevar por él (llegará) al enfriamiento absoluto y a la más absoluta debilidad de sus sentidos, que ya no (pueda) ver ni oír].*

## Ibn Elmuataz

ויقال انه لابن المعتز

ראין الغواني الشيب لاح بمفرقي فاعرضن عني بالحدود النواضر.<sup>1225</sup>

*[Cuando las bellas vieron las canas que florecieron de entre mis pelos/ se alejaron de mí con sus mejillas frescas].*

تولى العمر وانقطع العتاب ولاح الشيب واقتضح الخضاب  
لقد ابغضت نفسي في مشيبي فكيف تحبني الخود الكعاب.<sup>1226</sup>

*[Con el paso de la vida y el cese de los reproches, llegó la vejez y se avergonzó tiñendo su pelo.*

*He odiado mi alma al envejecer, así que ¿cómo será posible que me quiera una tierna doncella?].*

<sup>1223</sup> Maimónides 1957: Vol. I, 71.

<sup>1224</sup> Montener 1965: 66.

<sup>1225</sup> Rahatsavi: 216.

<sup>1226</sup> Rahatsavi: 216.



## Yehudah Halevy

**הלעד ימי השחרות? קומי צאי /ראי מלאכי שיבה במוסר שחרו<sup>1227</sup>.**

*[¿Acaso para siempre seguirán los días de juventud? Levantaos, salid/ y mirad cómo los mensajeros de las canas desean llevar una conducta moral].*

## Samuel ha-Naguid

**התזכיר אל יפת מראה לבונה /וגולגלתך חלב לבנה /והעדנה שנאתך  
בזדון /ואיך תשגה באהבתך עדינה?<sup>1228</sup>.**

*[¿Acaso recordaréis a la bella doncella el cedro con vuestro cráneo tan blanco como la leche? Y ¿cómo os amaré una dama fina cuando la vejez os odia neciamente?].*

**עלי מה זה אסיירך עלי חטא /נעורייך והשיבה קרובה<sup>1229</sup>.**

*[¿Para qué os castigaríais por los pecados de/ vuestra juventud cuando las canas ya están cerca?].*

## Moshe Ibn Ezra

**עפרה בזה /לי כי שבתי /ותמכור דודיה מן זר<sup>1230</sup>.**

*[La gacela me desprecia/ porque me he tornado canoso/ y entrega sus amores a un extraño].*

**מה לי ולזמן שיב נתנני /על לב בנות עופר מאוד כבד<sup>1231</sup>.**

*[¿Por qué el tiempo me dio canas/ que pesan tanto sobre el corazón de las gacelas?]*

<sup>1227</sup> Shirman 1960: vol. I, 513: (Rabi Yehudah Halevi, «Durmiendo en el seno de la infancia», vv. 3-4).

<sup>1228</sup> Hanaguid 1934: 72, poema 100 vv. 1-2.

<sup>1229</sup> Hanaguid 1934: 306, poema 340 v. 2.

<sup>1230</sup> Ibn Ezra 1935: 355, poema 14 vv. 1-2.

<sup>1231</sup> Ibn Ezra 1935: 356, poema 24 vv. 1-2.

עלי מה זה צביה שב / בכל לב תשנאי<sup>1232</sup>.

[¿Por qué, gacela, odiáis al canoso con todo vuestro corazón?].

זמן נוער צביה עוררה לי / ביום חשה שתות עמי ושורר // ושיבה קרצה  
עין לבלתי / עשה חפצי כאיש נוקם ושורר<sup>1233</sup>.

[Cuando era joven, la gacela se apresuró a beber y a cantar conmigo// (mas) las canas le guiñaron un ojo para que no hiciese según mi deseo, cual persona que se venga y odia].

עצמו יפתה כל אנוש בפרוש / צבע עלי ראשו כמספחת // איך יוכלה  
גבר להסתיר על / מצחו שאת מחיה ומספחת<sup>1234</sup>.

[Cada uno se engaña al desaparecer el color de su cabeza como una erupción// ¿Cómo podría un hombre esconder lo que lleva sobre su frente para el resto de su vida?].

## Todros Abulafia

מכל צבאי חן צבי חשקי / הוקם לעל, כי הוא לבד ייף על // לחמול אהל  
פניו, ושב ראשי / קורץ בעיניו לו לבל יפעל<sup>1235</sup>.

[De todos los ciervos de mi amor, él es el más bonito// deseo acariciar su cara, mas mi canosa cabeza le guiña un ojo para que no actúe].

<sup>1232</sup> Ibn Ezra 1935: 358, poema 36 vv. 1-2.

<sup>1233</sup> Ibn Ezra 1935: 354, poema 11 vv. 1-2.

<sup>1234</sup> Ibn Ezra 1935: 307, poema 29 vv. 1-2.

<sup>1235</sup> Halevi Abulafia 1932: 104, poema 356 vv. 1-2.



## **BIBLIOGRAFÍA**



## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

BARANDA, NIEVES y VÍCTOR INFANTES, eds. *Narrativa popular de la Edad Media: 'La Doncella Teodor', 'Flores y Blancaflor', 'París y Viana'*. Madrid: Akal, 1995. Impreso.

BLECUA, ALBERTO, ed. *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.

BRADI, HAIM, ed. *Diwan: Moaxajas, cartas, el libro del collar*. Tomo I. Berlín: Schocken, 1935. 307, 354-356, 358. Impreso en hebreo.

בראדי, חיים, עורך. דיואן: שירי אזור, מכתבים, ספר הענק. ספר ראשון. ברלין: שוקן, תרצ"ה: ע"מ ש"ז, שנ"ד, שנ"ה, שנ"ו, שנ"ח. מודפס.

COMBES, ANNIE y RICHARD TRACHSLER, eds. y trads. *Floriant et Florete. Édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée*. París: Champion Classiques Honoré Champion, 2003. Impreso.

COTA, RODRIGO. *Diálogo entre el Amor y un viejo*. Ed. Elisa Aaragone. Florencia: Le Monnier, 1961. Impreso.

ELAZAR, YAACOV BEN. *Las historias de amor: Editadas e interpretadas. Publicadas según el único manuscrito del mundo*. Ed. Yonah David. Tel Aviv: Ramot, 1992-1993. Impreso en hebreo.

אלעזר, יעקב בן. סיפורי האהבה של יעקב בן אלעזר יוצאים לאור על פי כתב יד יחיד בעולם בצירוף מבוא, ביאורים וביבליוגרפיה. עורך יונה דוד. תל אביב: רמות, תשנ"ג. מודפס.

EPSTEIN, MORRIS, ed. *Tales of Sendebat: An Edition and Translation of the Hebrew Version of the 'Seven Sages' Based on Unpublished Manuscripts*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1967. Print.

FREIZLER, H. TSVI, RABÍ SAMUEL HABLIN y RABÍ HANOKH HABLIN, eds. *Talmud babilónico. Incluye la Misná y todos sus pequeños tratados, recopilados, ordenados e impresos de nuevo en un único volumen, divididos en párrafos y con referencias bíblicas y acompañados por siete índices de tipo enciclopédico, incluyendo uno de términos ordenados alfabéticamente.* Jerusalén: Ketuvim, 1998. Impreso.

צבי ה' פרייזלר, הרב שמואל הבלין, הרב חנוך הבלין, עורכים. תלמוד בבלי: כולל כל המשנה והמסכתות הקטנות: נערכו, סודרו והודפסו מחדש בכרך אחד, עם חלוקה לפסקאות, איזכורים מהמקרא, מלווים בשבעה מפתחות בסגנון אנציקלופדי, כולל מפתח ערכים אלפבתי, ירושלים: כתובים, 1998. מודפס.

HABERMAN, A. M. *Mishle Sendebat: La Historia del Complot de la mujer del rey de la India, la sabiduría de Sendebat y los siete consejeros del rey.* Tel Aviv: Majbarot lesifrut, 1946. Impreso en hebreo.

הברמן, א. מ. משלי סנדבאר: סיפור מזימת אשת מלך הודו וחכמת סנדבאר ושבעת יועצי המלך. תל אביב: מחברות לספרות, תש"ו.

—, ed. *Tres maqamat sobre las mujeres: a su favor, su contra y apéndice, el sexto capítulo del 'Tahkemoni'.* Jerusalén: Ben Uri, 1971. Impreso en hebreo.

—, עורך. שלוש מקאמות על הנשים מהן בגנותן ומהן בשבחן ונספח להן השער השישי מספר "תחכמוני". ירושלים: בן אורי, 1971. מודפס.

HUS, MATTI. *Melitsat Efer veDinah de Don Vidal Benbenist. Capítulos de investigación y edición crítica.* Jerusalén: Magnes, Universidad Hebrea de Jerusalén, 2003. Impreso en hebreo.

—, מליצת עפר ודינה לדון וידאל בנבנשת: פרקי עיו ומהדורה ביקורתית. ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2003. מודפס.

—, "Minjat Yehudah", "Ezrat Hanashim" y "Ein Mishpat": ediciones científicas con introducción, fuentes y notas. Tesis doctoral. Jerusalén: Universidad Hebrea de Jerusalén, 1991. Impreso en hebreo.

הוס, מתי. 'מנחת יהודה', 'עזרת הנשים' ו'עין משפט' - מהדורות מדעיות, בלויות מבוא, חילופי גירסאות, מקורות ופירושים, שני כרכים (עבודת דוקטור). ירושלים: האוניברסיטה העברית, 1991. מודפס.

KELLER, J.E., ed. *El Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959. Print.

LACARRA, MARIA JESUS, ed. *Sendebat.* Madrid: Cátedra, 1989. Impreso

LECLANCHE, JEAN LUC, ed. *Le conte de Floire et Blancheflor.* Paris: Librairie Honoré Champion Éditeur, 1983. Impreso.

- LEVIN, ISRAEL, ed. *An Anthology of Todros Abulafia's Poetry: Hebrew Poetry of the Spanish Golden Age*. Jerusalén: Grafit, 2009. Print.
- LEVIN, RAFAEL. *Yalqut Shimoni: vocalizado e interpretado*. Jerusalén: El Instituto de la Torah Escrita, 2001. Impreso en hebreo.
- לוי, רפאל. ילקוט שמעוני – מנוקד ומבואר. ירושלים: מכון התורה שבכתב, 2001. מודפס.
- LUTSATO, MOSHE HAYYIM. *El Zohar de Rabí Moshe Hayyim Lutsato: el Zohar sobre la Torá*. Alon Shvut: Tovanot, Herzog, 2009. Impreso en hebreo.
- לוצטו, משה חיים, *זוהר רמח"ל: הזוהר על התורה*, אלון שבות: תבונות, מכללת הרצוג, תשס"ט (2009). מודפס.
- MAIMÓNIDES. *Escritos de medicina*. Tomo IV. Ed. Zisman Montener. Jerusalén: Institución del Rabino Kuk, 1965. 89-90. Impreso en hebreo.
- בן מימון, רבי משה. *כתבים רפואיים: ספר הקצרת*. כרך ד. עורך זיסמן מונטנר. ירושלים: מוסד הרב קוק, תשכ"ה. ע"מ פט-צ. מודפס.
- . *Capítulos de Moisés de medicina*. Ed. Zisman Montener. Trad. Nathan Hameati. Jerusalén: Institución del Rabino Kuk, 1982. Impreso en hebreo.
- . *פרקי משה ברפואה*. עורך זיסמן מונטנר. מתרגם נתן התאטי. ירושלים: מוסד הרב קוק, תשמ"ב. ע"מ ד. מודפס.
- . *La conducta de la salud*. Tomo I. Ed. Zisman Montener. Trad. Moisés Even Tibon. Jerusalén: Institución del Rabino Kuk, 1957. 71, 75. Impreso en hebreo.
- . *כתבים רפואיים: הנהגת הבריאות*. עורך זיסמן מונטנר. מתרגם משה בן שמואל אבן תבון. ירושלים: מוסד הרב קוק, תשכ"ט. ע"מ 75, 71. מודפס.
- MARGALIT, MORDECHAI. *Midrash Vayqra Rabah: edición según manuscritos y restos de la Genizah*. Nueva York: La Escuela de Rabinos en América, 1993. Impreso en hebreo.
- מרגליות, מרדכי. *מדרש ויקרא רבה: מהדורה בעקבות כתבי יד ושרידים מן הגניזה*. ניו יורק: בית הספר לרבנים באמריקה, 1993.
- MONTENER, ZISMAN. *La vida sexual: higiene y terapia médica, antología de ensayos según manuscritos antiguos*. Jerusalén: Genizah, 1965. 40, 65, 66. Impreso en hebreo.
- מונטנר, זיסמן. *על החיים המיניים: ההיגיינה והטיפול הרפואי בהם, אוסף מאמרים עפ"י כת"י עתיקים*. ירושלים: גניזה, תשכ"ה: ע"מ 40, 65, 66. מודפס.
- PAGIS, DAN. *Como un hilo conductor: poemas hebreos de amor de España, Italia, Turquía y Yemen*. Tel Aviv: Hakibutz hameuhad, 1979. Impreso en hebreo.



פגיס, דן. כחוט השני: שירי אהבה עבריים מספרד, איטליה, טורקיה ותימן. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1979. מודפס.

PELAN, MARGARET M. ed. *Floire et Blancheflor. Seconde version*. Paris: Editions Ophrys, 1977. Impreso.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO, ed. *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*. Madrid: Real Academia Española, 1958. Impreso.

SADAN, JOSEPH, ed. *Ni mil ni una noche: antología de fuentes abandonadas y manuscritos*. Tel Aviv: Am Oved, 2003. Impreso.

SASON, DAVID BEN, ed. *Diwan Samuel ha-Naguid*. Londres: Oxford UP, 1934. 62, 306. Impreso en hebreo.

ששון, דוד בן, עורך. *דיואן שמואל הנגיד*. לונדון: אוקספורד דפוס האוניברסיטה, תרצ"ד, ע"מ ע"ב, ש"ו. מודפס.

SCHIRMANN, HAYYIM. *La poesía hebrea en España y Provenza: antología de poesía y prosa rimada editada e interpretada, con introducciones, índices e ilustraciones*. Jerusalén y Tel Aviv: Institución Bialik, A-B, 1960. Impreso en hebreo.

שירמן, חיים. *השירה העברית בספרד ובפרובאנס: מבחר שירים וסיפורים מחוזים ערוכים ומבוארים, בצירוף מבואות מפתחות וציורים*. ירושלים - תל אביב: מוסד ביאליק, א-ב, תשט"ו. מודפס.

—. *Nuevos poemas de la Geniza*. Jerusalén: La Academia Nacional Israelí de Ciencias, 1966. Impreso en hebreo.

—. *שירים חדשים מן הגניזה*. ירושלים: האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, תשכ"ו. מודפס.

TAYLOR, A. B. *Floris and Blanchefleur: A Middle-English Romance. Edited from the Trentham and Auchinleck MSS*. Oxford: Clarendon Press, 1927. Print.

VUOLO, EMILIO. *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres: edizione critica con un appendice di Brani dalle altre versioni spangole del Libro di Sindibâd*. Nápoles: Liguori editore, 1980. Impreso.

YAHALOM, JOSEPH, ed. *Libavtini: Cuadernos de amor de la Edad Media*. Jerusalén: Carmel, 2009. Impreso en hebreo.

יהלום, יוסף, עורך. *ליבבתיני: מחברות אוהבים מימי הביניים*. ירושלים: כרמל, תשס"ט. מודפס.

YALIN, DAVID, ed. *El jardín de las fábulas y los enigmas*. Jerusalén: Hasefer, 1932. Impreso en hebreo.

ילין, דוד, עורך. *גן המשלים והחידות*. ירושלים: דפוס הספר, תרצ"ב. מודפס.

## Fuentes secundarias

- ABU DAUD, SHALASH.. "Fórmula y género en las *moaxajas* hebreas". *Mituv Yosef: Homenaje a Joseph Tobi*. Vol. I. Eds. Ayelet Ettinger y Dani Bar Maoz. Haifa: El centro de Investigación de la Cultura Judía en España y los Países Musulmanes, 2011. 258-275. Impreso
- AGMON-FRUCHTMANN, MAYA. "'Y amargo es el pueblo de las tiendas': Estudio lingüístico en la poesía de Dunash Ben Labrat. *Leshonenu*, 46, 1 (1992): 3-8. Impreso en hebreo.
- אגמון-פרוכטמן, מאיה. "'ומר עם אהלים': עיון לשוני בבית שיר של דונש בן לברט". *לשוננו*, 46, 1 (תשמ"ב 1992): 3-8. מודפס.
- AHMED, LEILA. *Women and Gender in Islam*. New Haven: Yale UP, 1992. Print.
- AKEHURST, F. R. P. "The Bottom Line of Love: A Semiotic Analysis of the Lover's Position". *Courtly Literature Culture and Context: Selected Papers from the 5<sup>th</sup> Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*. Eds. Keith Busby y Erik Kooper. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990. 1-10. Print.
- ALBA, AMPARO CECILIA y Á. NAVARRO. "La transmisión del cuento judío a Occidente". *Estudios Mirandeses*, 25 (2005): 7-22. Impreso.
- ALBA, AMPARO CECILIA y CARLOS F. SAINZ DE LA MAZA. "Señas de identidad judías y cristianas en la cuentística medieval: algunos ejemplos hispánicos". *Sefarad*, Vol. 72, N°1 (2012). Impreso.
- ALVAR, CARLOS. "La 'Vaquilla', el 'Solimán' y otras cuestiones del Diálogo entre el Amor y un Viejo". *Revista de Filología Española* 58 (1976): 69-79. Impreso.
- ALVAR, CARLOS y C.A. GÓMEZ MORENO. *La poesía lírica medieval*. Madrid: Taurus, S.A., Grupo Santillana, 1987. Impreso.
- ALVAR, CARLOS. *De poesía medieval. Con sus glosas ahora nuevamente añadidas*. Ed. Josep Lluís Martos. Valencia: Publicacions Universitat D'alacant, 2014.
- AMT, EMILIE, ed. *Women's Lives in Medieval Europe: a Sourcebook*. New York & London: Routledge, 1993. Print.
- ARCHER, ROBERT. *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature*. London: Tamesis, 2005. Print.

- ARCHIBLAD, ELIZABETH. "Mothers in Exempla: Deliberate Incest". *Incest and the Medieval Imagination*. Ed. Elizabeth Archiblad. Oxford: Clarendon Press, 2001. 133-144. Print.
- ARIES, PHILIPPE Y GEORGES DUBY. *Historia de la vida privada*. Vol. II. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., Grupo Santillana, 2001. Impreso.
- ARMIJO, CARMEN et al, eds. *Los sonidos de la lírica medieval hispánica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. Impreso.
- ASCHKENASY, NECHAMA. *Eve's Journey: Feminine Images in Hebraic Literary Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986. Print.
- ASHLEY, KATHLEEN. "Voice and Audience: The Emotional World of the *cantigas de amigo*". *Vox Feminae: Studies in Medieval Woman's Songs*. Ed. John F. Plummer. Michigan: Medieval Institute Publications, 1981. 35-46. Print.
- ASIN, JAIME OLIVER. "Historia y prehistoria del castellano 'Alaroza' (Novedades sobre el *Libro de buen amor*)". *Boletín de la Real Academia Española* XXXX, 131. 384-421. Impreso.
- ASSIS, YOM TOV. "Inquietud social y lucha entre estatus sociales en las comunidades en España antes de la Expulsión". *Cultura e historia: en memoria de Prof. Ino Shaqui*. Ed. Yosef Dan. Jerusalén: Misgav Jerusalén, 1987. 121-145. Impreso en hebreo.
- עסיס, יום טוב. "תסיסה חברתית ומאבק בין-מעמדי בקהילות ספרד לפני הגירוש". עורך יוסף דן. *תרבות והיסטוריה: לזכרו של פרופ' אינו שקי*. ירושלים: משגב ירושלים, תשמ"ז. ע"מ 121-145. מודפס.
- . "Sexual Behaviour in Mediaeval Hispano Jewish Society". *Jewish history: Essays in Honour of Chimen Abramsky*. Eds. Ada Rapoport Albert & Steven J. Zipperstein, London: Peter Halban, 1987. 25-59. Print.
- AVNEYON, EITAN, ed. *Dictionary of Classical Idioms*. Israel: Eitav Publishing House Ltd., 2002. 209, 439. Print.
- AYASO, JOSE R. et al. "Bibliografía sobre la mujer judía". *Árabes, judías y cristianas: mujeres en la Europa medieval*. Ed. Celia del Moral. Granada: Universidad de Granada, Feminae, 1993. 237-243. Impreso.
- BABCOCK, BARBARA. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca: Cornell UP, 1978.
- BAER, YITZHAK. *Historia de los judíos en la España cristiana*. Trad. José Luis Lacave. Tel Aviv: Am Oved, 1959. Impreso.

- , "Todros Ben Yehudah Halevi y su época". *Zion*, 2 (1937): 19-55. Impreso en hebreo.

בער, יצחק. "טדרוס בן יהודה הלוי חמנו". ציון, 2 (תרצ"ז): ע"מ 19-55. מודפס.

- BAKHTIN, MIKHAIL. "Discourse in Dostoevsky". *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. & trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 181-269. Print.

- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987. 7-57. Impreso.

- , *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emmerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Print.

- , *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. Print.

- BARKAI, RON. "Tradiciones médicas griegas y su influencia sobre el concepto de la mujer en la Edad Media". *Una mirada a la vida de mujeres en sociedades judías: antología de investigaciones interdisciplinarias*. Ed. Yael Atsmon. Jerusalén: El Centro de Zalman Shazar de Historia de Israel, 1995. 115-142. Impreso en hebreo.

ברקאי, רון. "מסורות רפואיות יווניות והשפעתן על תפיסת האישה בימי הביניים". *אשנב לחייהן של נשים בחברות יהודיות: קובץ מחקרים בין תחומי*. עורכת יעל עצמון. ירושלים: מרכז שלמן שזר לתולדות ישראל, 1995: ע"מ 115-142. מודפס.

- BASKIN, JUDITH R., ed. *Jewish Women in Historical Perspective*. Detroit: Wayne State UP, 1991. Print.

- BASSER, HERBERT W. & SIMCHA FISHBANE, eds. *Approaches to Ancient Judaism V*. Atlanta: Scholars Press, 1993. 7-32. Print.

- BEERI, TOVA. "Mujer adecuada, mujer erudita: llantos sobre personajes femeninos únicos". *Mikan*, 11 (2013): 98-114. Impreso en hebreo.

בארי, טובה. "אישה כשרה, אישה משכלת: קינות על דמויות נשים ייחודיות". *מכאן, יא* (תשע"ב): ע"מ 98-114. מודפס.

- BEINART, HAIM. 1967. "La imagen de la cortesanía judía en la España cristiana". *Grupos de élite y liderazgo en la historia de Israel y de los pueblos: actas del X Congreso de Historia*. Jerusalén: Hanuka 1965. 55-71. Impreso en hebreo.

ביינארט, חיים. "דמותה של החצרנות היהודית בספרד הנוצרית". *קבוצות עילית ושכבות מנהיגות בתולדות ישראל ובתולדות העמים – קובץ הרצאות שהושמעו בכנס העשירי לעיון בהסטוריה. ירושלים: חנוכה תשכ"ה*, (תשכ"ז). ע"מ 55-71. מודפס.

- BENABU, ISAAC. "'Rivers of Oil Inundated the Valley of Stones': Towards a Methodology for Reading the Hispano-Romance *Kharjas* in Hebrew Characters". *Studies on the Muwassah and the Kharja: Proceedings of the Exeter International Colloquium*. Eds. Alan Jones & Richard Hitchcock. Oxford: Ithaca Press Reading for the Board of the Faculty of Oriental Studies Oxford University, 1991. 16-28. Print.
- BENNET, JUDITH M. "Medievalism and Feminism", *Speculum*, 68 (1993): 309-331. Print.
- BENTON, JOHN F. "Clio and Venus: An Historical View of Medieval Love". *The Meaning of Courtly Love*. Ed. F. X. Newman. Albany: State University of New York Press, 1968. 19-42. Print.
- BERLIOZ, JACQUES. "Exempla as a Source for History of Women". *Medieval Women and the Sources of Medieval History*. Ed. Joel Rosenthal. Athens & London: The University of Georgia Press, 1990. 36-51. Print.
- BIBRING, TOVI. "Besar y abrazar es nuestro deseo: El diálogo multifacético en las *Maqamat de amor* de Yaacov ben Elazar". *El XVI Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo*. Jerusalén, 30 de julio. Conferencia en hebreo.
- ביברינג, טוביץ "לנשוק ולחבק הוא חשקנו: השיח הרבגוני במחברות האהבה ליעקב בן אלעזר". *הקונגרס הבינלאומי העשרים וששה למדעי היהדות*. ירושלים, 30 ביולי 2013. הרצאה בעברית.
- BITEL, LISA M. & FELICE LIFSHITZ, eds. *Gender and Christianity in Medieval Europe: New Perspectives*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008. Print.
- BLAMIRE, ALCUIN. *The Case of Women in Medieval Culture*. Oxford: Clarendon Press, 1997. Print.
- BLASCO MARTÍNEZ, ASUNCIÓN. "Mujeres judías aragonesas: entre el amor, el desamor, la rebeldía y la frustración (siglos XIV-XV)". *Il Presenti: investigaciones en la cultura de los judíos España: género e identidad*, 3. Ed. Tamar Alexander et al. Beer Sheva: Universidad de Ben Gurion, 2009. 27-44. Impreso.
- BLAY MANZANERA, VICENTA. "El discurso femenino en los cancioneros de los siglos XV y XVI". *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, 6-11 de julio de 1998. Vol. I. Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Madrid: AIH, Editorial Castalia, Fundación Duques de Soria, 1998. 48-58. Impreso.
- BLOCH, HOWARD R. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: University of Chicago Press, 1991. Print.

- BLOCH, HOWARD R. "Medieval Misogyny". *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*. Eds. R. Howard Bloch & Frances Ferguson. Berkeley: University of California Press, 1987. 1-24. Print.
- BOASE, ROGER. *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*. Manchester: Manchester UP, 1997. Print.
- BOCH, G. "la historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional". *Historia Social*, 9 (1991): 55-77. Impreso.
- BOSSONG, GEORGE. *Poesía en convivencia: estudios sobre la lírica árabe, hebrea y romance en la España de las tres religiones*. Gijón: Ediciones Trea, 2010. Impreso.
- BOYARIN, DANIEL. "Amor independiente o amor académico". *Ot leTovah - capítulos de investigación presentados a la Prof. Tovah Rosen, Mikan*, 11, *Il Prezenti*. Vol. VI. Eds. Eli Yassif, Havivah Ishay & Uriah Kfir. Beer Sheva y Tel Aviv: Dvir, 2013b. 16-42. Impreso en hebreo.
- בויארין, דניאל. "אהבה שאינה תלויה בדבר, או אהבה אקדמית". *אות לטובה – פרקי מחקר מוגשים לפרופסור טובה רחן, מכאן – כך י"א; איל פרזנטי – כך נ. עורכים עלי יסיף, חביבה ישי, אוריה כפיר. באר שבע ותל אביב: דביר, 2013. ע"מ 16-42. מודפס.*
- . *Carnal Israel: Reading Sex in Talmudic Culture*. Berkeley: University of California Press, 1993. Print.
- . *La carne del espíritu: el discurso de la sexualidad en el Talmud*. Trad. Adi Ofir. Tel Aviv: Am Oved, 1999. Impreso en hebreo.
- . *הבשר שברוח: שיח המיניות בתלמוד*. מתרגם עדי אופיר. תל אביב: הוצאת עם עובד, 1999. מודפס.
- . "Looking for our Routes: The Talmud and the Making of Diasporas". Conferencia, Madrid: CSIC, Mayo 2013a. 1-39.
- BRANN, ROSS. "The Fire of Love Poetry has Kissed me, How Can I Resist?": The Hebrew Lyric in Perspective". *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*. Ed. William D. Paden. Urbana & Chigaco: University of Illinois Press, 2000. 317-333. Print.
- BRODY, Y. "¿Acaso eran los *gaones* legisladores?". *El anual del derecho hebreo*, 11-12 (1984-1986): 279-315. Impreso en hebreo.
- ברודי, י. "כלום היו הגאונים מחוקקים?". *שנתון המשפט העברי, יא-יב (תשמ"ד- תשמ"ו): ע"מ 279-315. מודפס.*

- BROOK, LESLIE C. "Un 'art d'amour' inédit de la fin du Moyen Age: son cadre et ses métaphores". *Courtly Literature Culture and Context: Selected Papers from the 5<sup>th</sup> Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*. Eds. Keith Busby & Erik Kooper. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990. 49-60. Print.
- BULLOUGH, VERN L. *Sexual Variance in Society and History*. New York: John Wiley & Sons, 1976. Print.
- . "Transvestites in the Middle Ages". *American Journal of Sociology*, 79 (1974): 1381-1394. Print.
- BULLOUGH, VERN L. & BONNIE BULLOUGH. *Cross-Dressing, Sex and Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993. Print.
- BURGEL, J.C. "The Lady Gazelle and her Murderous Glances". *Journal of Arabic Literature*, 20 (1989): 10. Print.
- BURKARD, RICHARD. *The Archiprest of Hita and the Imitations of Ovid: A Study in the Ovidian Background of the Libro de buen amor*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1999. Print.
- BURNS, E. JANE. *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- . "The Man behind the Lady in Troubadour Lyric". *Romance Notes*, 25 (1985): 254-270. Print.
- BURT, JOHN RICHARD. *Courtly Love as Ritual in Early Medieval Spanish Poetry*. Ph.D. dissertation. Minnesota: University of Minnesota, 1973. Print.
- BUTLER, JUDITH. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997. Print.
- . *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print.
- . "Imitación y Rebelión Genéncia". *Más allá de la sexualidad: antología de artículos en estudios homo-lesbianos y teoría quírinca*. Eds. Yair Kedar, Amalia Ziv y Oren Kaner. Tel Aviv: Hakibutz hameuhad, Migdarim, 2003. 329-346. Impreso en hebreo.
- . "חיקוי ומרי מגדרי". מעבר למיניות: מבחר מאמרים בלימודים הומו- לסביים ותיאוריה קווירית. עורכים יאיר קדר ועמליה זיו ואורן קנר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, סדרת מיגדרים, 2003. ע"מ 329-346. מודפס.

- CABALLERO NAVAS, CARMEN. "Woman Images and Motifs in Hebrew Andalusian Poetry". *The XI International Congress for Judaism*, unit 3, vol. 3. 1994. 187-196. Print.
- CALIN, WILLIAM. "Contre la *fin'amor* ? Contre la femme ? Une relecture de textes du Moyen Âge". *Courtly Literature Culture and Context: Selected Papers from the 5<sup>th</sup> Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*. Eds. Keith Busby & Erik Kooper. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990. 61-82. Print.
- CAMPOS GARCÍAROJAS, AXAYÁCATL. "'Si en la nave me quisiéredes meter, servir vos é de volonter': La travesía femenina en la literatura medieval hispánica". *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*. Eds. Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González. México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. 344-361. Impreso.
- CÁNDANO FIERRO, GRACIELA. "La misoginia de las colecciones de exempla". *'Quién hubiese tal ventura': Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. Ed. Andrew M. Beresford. London: Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 1997. 110-117. Print.
- . "Tradición misógina en *Sendebary Calila y Dimna*". *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*. Vol. I. Ed. Aengus M. Ward. Birmingham: The University of Birmingham, 1995. 101-105. Print.
- CANET, J.L. "La mujer venenosa en la época medieval". *LEMIR* 1 (1996-1997): 1-2. Impreso.
- CANTERA BURGOS, FRANCISCO. *El poeta Rodrigo Cota y su familia: otros dos estudios sobre cancioneros*. Ed. Javier Castaño. Miranda de Ebro: Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos, 2011. Impreso.
- . *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*. Madrid: Universidad de Madrid, 1970a.
- . *Judaizantes del Arzobispado de Toledo habilitados por la Inquisición en 1496 y 1497*. Madrid: Universidad de Madrid, 1969. Impreso.
- . "Maguaque, remoquete de Rodrido Cota y otros detalles acerca de éste". *Sefarad*, 30 (1970b): 339-347. Impreso.
- CANTERA BURGOS, FRANCISCO y MANUEL IGLESIAS GONZALEZ, eds. *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000. Impreso.



- CANTERA MONTENEGRO, ENRIQUE. "Actividades socio-profesionales de la mujer judía en los reinos hispanocristianos de la Baja Edad Media". *el trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana*. Eds. Angela Muñoz Fernández y Cristina Segura Graíño. Madrid: Asociación Cultural A-Mudayna, Instituto de la Mujer, Ministerio de Cultura, 1988. 143-160. Impreso.
- CASTRO, AMÉRICO. *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Crítica, 1948. 347-469. Impreso.
- CÁTEDRA GARCÍA, P. M. "La mujer en el sermón medieval". *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del coloquio celebrado en la Casa Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Ed. Yves-René Fonquerne. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1986. 39-50. Impreso.
- CHERCHI, PAOLO. *Andreas and the Ambiguity of Courtly Love*. Toronto: University of Toronto Press, 1994. Print.
- CIXOUS, HÉLÈNE. "The Laugh of the Medusa". *Signs*, 1-4, 1976. 875-893. Print.
- CLIFFORD, GAY. *The Trasformation of Allegory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1974. 2-139. Print.
- COIRA POCIÑA, JUAN. "El Libro de buen amor y la cultura popular: el comer y el beber como momentos de ocio". *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el 'Libro de buen amor', Congreso homenaje a Jacques Joset*. Eds. Francisco Toro Ceballos y Laurette Godinas. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011. 79-96. Impreso.
- COHEN, JUDITH R. "Ca no soe joglaresa: Women and Music in Medieval Spain's Three Cultures". *Medieval woman's song: Cross-Cultural Approaches*. Eds. Anne L. Klinck and Ann Marie Rasmussen. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. 66-80. Print.
- . "Women's Roles in Judeo-Spanish Song Traditions". *Active voices: Women in Jewish culture*. Ed. Maurie Sacks. Urbana and Chigaco: University of Illinois Press, 1995. 182-200. Print.
- COMPARETTI, DOMENICO. *Researches Respecting the 'Book of Sindibad'*. Trans. H. Ch. Coote. London: Publications of the Folklore Society, 1882. Print.
- . *Richerche intorno al 'Libro di Sindibâd'*, Milano: G. Bernardoni, 1869. Impreso.
- COMTE, F. *Las grandes figuras de la Biblia*. Madrid: Alianza Editoriales, 1995. 82-84. Impreso.
- COTARELO, EMILIO. "Algunas noticias nuevas acerca de Rodrigo de Cota". *Boletín de la Real Academia Española*, 13 (1926): 11-17, 140-143. Impreso.

- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993. Impreso.
- CULLER, JONATHAN. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell UP, 1982. Print.
- CURTIUS, ERNST ROBERT. *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I y II. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1948. Impreso.
- DALARUN, J. "La mujer a ojos de los clérigos". *Historia de las mujeres*. Vol. III. Eds. Georges Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus, 1993. 50. Impreso.
- DAN, JOSEPH. "'El cuento de los siete herreros' y 'Mishle Sendebār'". *Yeda Am*, 21 (1982): 35-40. Impreso en hebreo.
- דן, י', "מעשה בשבעה חרשים" ו"משלי סנדבאר". *ידע-עם*, כא (תשמ"ב): ע"מ 35-40.
- . *El cuento hebreo medieval*. Jerusalén: Keter, 1974. Impreso en hebreo.
- . *הסיפור העברי בימי הביניים*. ירושלים: כתר, 1974. מודפס.
- . "Una versión de 'Cuento de un jerosolimitano' en *Mishle Sendebār*". *Hasifrut*, 4, 2 (1973): 355-361. Impreso en hebreo.
- . "נוסח של 'מעשה בירושלמי' במשלי סנדבאר", *הספרות*, ד, 2 (תשל"ג): ע"מ 355-361. מודפס.
- DANGLER, JEAN. *Making Difference in Medieval and Early Modern Iberia*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2005. Print.
- DAVID, YONAH. "El décimo libro del *Libro de las Fábulas de Yaacov ben Elazar*". *Investigaciones de la literatura del pueblo judío y la cultura yemenita: homenaje al Prof. Yehudah Rahtsavi*. Eds. Yehudith Dishon y Efraim Hazan. Tel Aviv: Universidad de Bar Ilan, 1992. pp. 365- 376. Impreso en hebreo.
- דוד, יונה. "השער העשירי מספר המשלים ליעקוב בן אלעזר". *מחקרים בספרות עם ישראל ובתרבות תימן: ספר היובל לפרופ' יהודה רצהבי*. עורכים יהודית דיסון ואפריים חזן. תל אביב: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, 1992. ע"מ 365- 376. מודפס.
- , ed. *Las historias de amor de Yaaacov ben Elazar 1170-1233*. Jerusalén: Reuven Mas Editoriales, 1993. Impreso en hebreo.
- . *סיפורי אהבה של יעקב בן אלעזר 1170-1233*. ירושלים: הוצאת ראובן מס, תשנ"ג. מודפס.
- DAVIDSON, ISRAEL. *Parody in Jewish Literature*. New York: Columbia UP, 1907. Print.
- DECTER, JONATHAN P. "Changing Landscapes of the Hebrew Rhymed Prose Narrative". *Studies in Medieval Jewish Poetry: A Message upon the Garden*.

- Eds. Alessandro Guetta & Masha Itzhaki. Leiden & Boston: Brill, 2009. 55-68. Print.
- . *Iberian Jewish Literature: Between al-Andalus and Christian Europe*. Bloomington: Indiana UP, 2007. Print.
- DENTITH, SIMON. *Bakhtinian Thought: An Introduction Reader*. London & New York: Routledge, 1995. 65-87, 226-253.
- DEYERMOND, ALAN. *Historia de la literatura española: la Edad Media*. Barcelona, Editorial Ariel, 1973. Impreso.
- . "Sexual Initiation in the Woman's-Voice Court Lyric". *Courtly Literature Culture and Context: Selected Papers from the 5<sup>th</sup> Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*. Eds. Keith Busby & Erik Kooper. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990. 125-158. Print.
- . "Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*". *Libro de buen amor' Studies*. Ed. G.B. Gybbon Monypenny. London: Tamesis Books, 1970. 53-78. Print.
- . "Unas alusiones al Antiguo Testamento en la poesía de cancioneros". *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Eds. Antonio Vilanova, Adolfo Sotelo Vázquez y Mata Cristina Carbonell. Barcelona: Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, División de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad de Barcelona, 1989. 189-201. Impreso.
- DIÁZ ESTEBAN, FERNANDO. "Elogio y vituperio de la mujer: una aportación de la literatura hispanohebra". *Proyección histórica de España*, 3 (1993): 67-78. Impreso.
- DISHON, JUDITH. "¿Acaso José Ibn Zbarah era misógino?". *Bizaron*, 8, cuadernos 27-28 (1986<sup>a</sup>): 46-53. Impreso en hebreo.
- דישון, יהודית. "האם היה יוסף אבן זבארה שונא נשים?". *בצרון*, ז' 27-28, (1986א): ע"מ 46-53. מודפס.
- . *Good Woman, Bad Woman: Loyal, Wise Women and Unfaithful Treacherous Women in Medieval Hebrew Stories*. Jerusalem: Carmel, 2009. Print.
- . "Images of Women in Medieval Hebrew Literature". *Women of the Word: Jewish Women and Jewish Writing*. Ed. Judith R. Baskin. Detroit: Wayne State UP, 1994b. 35-49. Print.

- "La descripción de la mujer idónea en la literatura hebrea laica de la Edad Media en el libro *Mishle Arav* de Isaac y en el libro *Meshal Hakadmoni* de Isaac Ben Sahulah". *Yeda Am*, 23, cuadernos 53-54 (1986b): 3-15. Impreso en hebreo.
- "תיאור האשה האידיאלית בספרות החול העברית בימי הביניים בספר 'משלי ערב' ליצחק ובספרו של יצחק בן סהולה 'משל הקדמוני'". *ידע עם*, כ"ג, חוברת 53-54, (1986ב): ע"מ 3-15. מודפס.
- "La malvada medianera en la literatura hebrea medieval". *Entre historia y literatura: homenaje a Isaac Brazilai*. Ed. Salomón Nesh. Tel Aviv: Hakibutz hameuhad, 1997. 113-124. Impreso en hebreo.
- "השדכנית להרע בספרות העברית בימי הביניים". *בין הסטוריה לספרות*. עורך שלמה נש. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997. ע"מ קיג-קכד. מודפס.
- "La mujer infiel y su amante". *Biqoret veParshanut*, 30 (1994a): 175-195. Impreso en hebreo.
- "האשה הבוגדנית ומאהבה". *בקורת ופרשנות*, 30 (1994א): ע"מ 175-195. מודפס.
- DONALDSON, E. TALBOT. "The Myth of Courtly Love". *Speaking of Chaucer*. London: Athlone Press, 1979. Print.
- DORON, AVIVA. "Contenidos nacionales y autenticidad personal en la poesía de Todros Halevi". *Alianza hebrea mundial: actas del Congreso Hebreo Científico en Europa, Universidad de Barcelona, 1988*. Ed. Tirza Gur Arie. Jerusalén: Brit Ivrit Olamit, 1992. 75-80. Impreso en hebreo.
- "תכנים לאומיים וייחוד אישי בשירתו של טדרוס הלוי". *ברית עברית עולמית: דברי הכנס העברי המדעי השמיני באירופה, אוניברסיטת ברצלונה, 1988*. עורכת תרצה גור אריה. ירושלים: ברית עברית עולמית, 1992. ע"מ 75-80. מודפס.
- "Corazón mío, llévate el bastón de tu lengua. Todros ben Yehudah Halevi Abulafia: un poeta hebreo en un cruce de influencias". *Las Investigaciones de Jerusalén en literatura hebrea: homenaje a Dan Pagis*. Eds. Menachem Brinker, Joseph Yahalom y Jonah Frenkel. Jerusalén: La Universidad Hebrea de Jerusalén, 1988b. 10-11, 469-482. Impreso en hebreo.
- "'לבבי קח לך מטה לשונך': טדרוס בן יהודה הלוי אבולעפיה - משורר עברי בצומת של השפעות". *מחקרי ירושלים בספרות עברית: אסופת מאמרים לזכר דן פגיס*. עורכים מנחם ברינקר, יוסף יהלום ויונה פרנקל. ירושלים: האוניברסיטה העברית, תשמ"ח. י-י"א, ע"מ 469-482. מודפס.

- ."El Siglo de Oro de la poesía hebrea en la España cristiana". *La cultura del judaísmo en España: actas del primer congreso internacional, Tel Aviv, julio 1991*. Tel Aviv: Levinsky, 1991. 93-103. Impreso en hebreo.
- ."תור הזהב של השירה העברית בספרד הנוצרית". *תרבות יהדות ספרד: ספר הקונגרס הבינלאומי הראשון, תל אביב, תמוז תשנ"א, יולי 1991*. עורכת אביבה דורון. תל אביב: הוצאת מכללת לוינסקי לחינוך, 1991. ע"מ 93-103. מודפס.
- ."La poesía amorosa hebraico-española del siglo xiii como punto de confluencia de motivos trovadorescos y andalusíes". *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid. 6-11 de julio de 1998*. Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Madrid: AIH, Editorial Castalia, Fundación Duques de Soria, 1998b. Vol. I, 107-116. Impreso.
- ."Las relaciones entre la obra hebrea en Toledo y su ámbito literario: el prólogo de las *cantigas a Santa María* de Alfonso X, el Sabio, y los poemas personales de Todros Halevi Abulafia". *Bikoret veParshanut*. Eds. Ephraim Hazan y Shmuel Raphael. Ramat Gran: Universidad de Bar Ilan, 1998a: 32, 81-94. Impreso en hebreo.
- ."לסוגיית הזיקות בין היצירה העברית בטולדו לסביבתה הספרותית: הפרולוג למומרים למריה הקדושה של אלפונסו החכם ושיריו האישיים של טדרוס הלוי אבולעפיה". *ביקורת ופרשנות: כתב עת לחקר ספרות עם ישראל*. עורכים אפרים חזן ושמואל רפאל. רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, תשנ"ח: 32, ע"מ 81-94. מודפס.
- ."Líneas únicas en la poesía hebrea de Castilla La Nueva". *Qavim lemehkar besifrut*. Eds. Shlomo Yaniv, Shalom Luria y Gabriel Tzoran. Haifa: University of Haifa Press, 1988<sup>a</sup>. 39-44. Impreso en hebreo.
- דורון, אביבה. "קווי ייחוד בשירה העברית בקסטיליה החדשה". *קווים למחקר בספרות*. עורכים שלמה יניב, שלום לוריא וגבריאל צורן. חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, תשמ"ח. ע"מ 39-44. מודפס.
- ."Todros Halevi Abulafia". Tel Aviv: Dvir, 1989. Impreso.
- DRORY, RINA. *El inicio de los contactos entre la literatura judía y la literatura árabe en el siglo X*. Tel Aviv: Hakibutz hameuhad, 1988. 17-19. Impreso en hebreo.
- דרורי, רינה. ראשית המגעים של הספרות היהודית עם הספרות הערבית במאה העשירית. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988. ע"מ 17-19. מודפס.
- ."El vínculo escondido: frutos del encuentro entre las tres culturas en la Edad Media". *Peamim - capítulos de estudio sobre el patrimonio judío en los países de Oriente* (1991): 9-28, 46-47. Impreso en hebreo.

- "ההקשר הסמוי מן העין: על תוצרים של מפגש תלת תרבותי בימי הביניים". *פעמים - פרקי עיון במורשת ישראל במזרח*, (1991): ע"מ 46-47, 28-9. מודפס.
- "La renovación de Dunash Ben Labrat a la luz de la adopción de estructuras árabes: nuevos estudios". *Antología de artículos en homenaje al Dr. Dan Pagis*. Eds. Menachem Brinker, Yosef Yahalom y Yonah Frenkel. Jerusalén: Magnes, 1988. 483-499. Impreso en hebreo.
- "חידושו של דונש בן לברט לאור תפיסת המשקל הערבית: עיון מחדש, אסופת מאמרים לזכר דן פגיס, עורכים: מנחם בריןקר, יוסף יהלום, יונה פרנקל, ירושלים: מאגנס, תשמח 1988, ע"מ 483-499. מודפס.
- *Models and Contacts: Arabic Literature and its Impact in Medieval Jewish Literature*. Leiden: Brill, 2000. Print.
- DONIACH, N.S. "Abraham Bedersi's Purim Letter to David Kaslari". *Jewish Quarteli Review*, XXIII (1932): 65-66. Print.
- DOVEV, LEA. "El ojo y el cuerpo: un malestar en la estética feminista". *Zmanim* (1993): 46-47, 88-105. Impreso en hebreo.
- דובב, לאה. "העין והגוף: אי-נחת באסתטיקה הפמיניסטית". *זמנים* (1993). 46-47, ע"מ 88-105. מודפס.
- DUBY, GEORGES. *Women of the Twelfth Century*. Trans. Jean Birrel. Chicago: University of Chicago Press, 1988. Print.
- DUBY, GEORGES y MICHELLE PERROT. "Escribir la historia de las mujeres". *Historia de las mujeres en Occidente*. Eds. Georges Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus, 1993. 9-15. Impreso.
- DUTTON, BRIAN. "'Buen Amor': Its Meaning and Uses in Some Medieval Texts". *'Libro de buen amor' Studies*. Ed. G.B. Gybbon Monypenny. London: Tamesis Books, 1970. 95-120. Print.
- ELLMANN, MARY. *Thinking about Women*. New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1968. Print.
- EMERSON, CARYL. "Bakhtin and Women: A Nontopic with Inmense Implications". *Mikhail Bakhtin*. Ed. Michael E. Gardiner. London: Sage Publications, 2003. 57-70. Print.
- EPSTEIN, MORIS. *Sex Laws and Customs in Judaism*. New York: Ktav, 1948. Print.
- "Vatican Hebrew Codex 100 and the *Historia septem sapientum*". *Las Actas del Cuarto Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo*. Jerusalén, 1965. 17-20. Impreso.

- ERLER, MARY C. & MARYANNE KOWALESKI. "A New Economy of Power Relations: Female Agency in the Middle Ages". *Gendering the Master Narrative: Women and Power in the Middle Ages*. Ithaca & London: Cornell UP, 2003. 1- 16. Print.
- ESCARTÍN GUAL, MONTSERRAT. 2007-2008. "Pandora y eva: la misoginia judeo-cristiana y griega en la literatura medieval catalana y española". *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 13 (2007-2008): 55-71. Impreso.
- ESTEBAN RODRIGO, MARÍA LUZ y PAULA VAL NAVAL. "Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval". *Cuerpos que hablan: géneros, identidades y representaciones sociales*. Coords. Marta Gil la Cruz y Juanjo Cáceres. España: Montesinos Editoriales, 2008. 17-90. Impreso.
- EVEN, JOSEPH. "El habla latente: un término en la teoría de la prosa y sus expresiones en la narrativa hebrea". *Hasifrut*, A/1 (1968): 140-152. Impreso en hebreo.
- יוסף אבן. "הדיבור הסמוי: מושג בתורת הפרחה וגילוייו בסיפורת העברית". *הספרות*, א/1, (1968): ע"מ 140-152. מודפס.
- EVEN SHUSHAN, ABRAHAM, ed. *El nuevo diccionario*. Jerusalén: Quiriat Sefer, 1972. Impreso en hebreo.
- אבן שושן, אברהם, עורך. *המילון החדש*. ירושלים: קרית ספר, 1972. מודפס.
- EVEN ZOHAR, ITAMAR. "Nueva lectura de la hipótesis del *poli-sistema*". *Hasifrut*, 27 (1978): 1-6. Impreso en hebreo.
- אבן זהר, איתמר. "עיון מחדש בהיפותזת הרב-מערכת". *הספרות*, 27, (1978): ע"מ 1-6. מודפס.
- FELMAN, SHOSHANA. *What does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993. Print.
- FENSTER, THELMA S. & CLARE A. LEES, eds. *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*. New York: Palgrave, 2002. Print.
- FERRANTE, JOAN M. *Woman as Image in Medieval Literature: From the Twelfth Century to Dante*. New York and London: Colombia UP, 1975. 1-13, 37-127.
- FERRANTE, JOAN M. et al. "Introduction". In *Pursuit of Perfection: Courtly Love in Medieval Literature*. New York & London: Kennikat Press, 1975. 3-13. Print.
- FIORENZA, ELISABETH. *In Memory of Her: A Feminist Theological Reconstruction of Christian Origins*. New York: Crossroads, 1983. Print.

- FISHER, SHEILA & JANET E. HALLEY. "The Lady Vanishes: The Problem of Women's Absence in Late Medieval and Renaissance Texts". *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings: Essays in Feminist Contextual Criticism*. Eds. Sheila Fisher & Janet E. Halley. Knoxville: Tennessee UP, 1989. 1-20. Print.
- FISHMAN, TALYA. "A Medieval Parody as Misogyny: Judah ibn Shabbetai's 'Minhat Yehudah soneh hanashim'". *Prooftexts*, 8 (1988): 98-111. Print.
- FLEISCHER, EZRA. "Ein Mishpat: Una composición desconocida por Isaac, el autor de *Ezrat hanashim*". *Kiryat Sefer*, 48 (1973): 329-339. Impreso en hebreo.
- פליישר, עזרא. "עין משפט - חיבור שנתעלם מן הין ליצחק בעל עזרת נשים". *קרית ספר*, מ"ח, תשל"ג: ע"מ 329-339. מודפס.
- . "Estudios del desarrollo y aceptación de la *moaxaja* en la poesía hebrea medieval". *Milet: Las Investigaciones de la Universidad Abierta de la historia del Pueblo de Israel y su cultura*, A. Eds. Samuel Etinguer, Isaac D. Gilat, Samuel Safrai. Tel Aviv: La Universidad Abierta, 1983. 165-197. Impreso en hebreo.
- . "עיונים בשלבי עלייתה והתקבלותה של צורת המושח (שיר האיזור) בשירה העברית של ימי- הביניים". *מלאת: מחקרי האוניברסיטה הפתוחה בתולדות ישראל ובתרבותו*. עורכים שמואל אטינגר, יצחק ד' גילת ושמואל ספראי. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, תשמ"ג: ע"מ 165-197. מודפס.
- . *La poesía hebrea en España y sus extensiones*. Eds. Shulamit Elitsur y Tova Beerí. Jerusalén: Institución Ben Tsvi y la Universidad Hebrea de Jerusalén, 2000. Impreso en hebreo.
- . *השירה העברית בספרד ובשלוחותיה*. עורכות שולמית אליצור וטובה בארי. ירושלים: מכון בן צבי והאוניברסיטה העברית בירושלים, תש"ע. מודפס.
- . "Sobre Dunash Ben Labrat, su mujer e hijo". *Investigaciones de Jerusalén en literatura hebrea*, 5 (1984): 189-202. Impreso en hebreo.
- . "על דונש בן לברט ואשתו ובנו", *מחקרי ירושלים בספרות עברית*, ה (תשמ"ד 1984): ע"מ 189-202. מודפס.
- FRANCHINI, ENZO. "Diálogo entre el Amor y un viejo (Rodrigo Cota)". *Los debates literarios en la Edad Media*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001. 178-193. Impreso.
- FRENK ALATORRE, MARGIT. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978. Impreso.



- . *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1975. Impreso.
- . *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica F.C.E, 2006. Impreso.
- FRIEDMAN, MORDECHAI AKIVA. *Poligamia en Israel: nuevas fuentes de la Geniza del Cairo*. Jerusalén: Institución Bialik en colaboración con la Escuela de las Ciencias del Judaísmo a nombre de Rosenberg en la Universidad de Tel Aviv. Impreso en hebreo.
- . "Tamar, a symbol of life: the "Killer Wife", "Superstition in the Bible and Jewish Tradition". *AJS Review*, 15 (1990): 23-61. Print.
- פרידמן, מרדכי עקיבא. ריבוי נשים בישראל: מקורות חדשים מגניזת קהיר. ירושלים: מוסד ביאליק בשיתוף עם בית הספר למדעי היהדות ע"ש רחנברג באוניברסיטת תל אביב, תשמ"ז. מודפס.
- . "The Ethics of Medieval Jewish Marriage". *Religion in a Repigious Age*. Ed. S.D. Goitein. Cambridge, Mass.: Association for Jewish Studies, 1974. 83-101. Print.
- FUENTE, M<sup>a</sup> J. "Querella o querellas de las mujeres: el discurso sobre la naturaleza femenina". *Cuadernos Kóre*, 1, 1, e-revista uc3m, 2009: 15. Web.
- FUNES, LEONARDO. *Investigación literaria de textos medievales: objetos y práctica*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2009. Impreso.
- FUSTER GARCÍA, F. "La historia de las mujeres en la historiografía española: propuestas metodológicas desde la historia medieval". *Edad Media: revista de historia*, 10 (2009): 247-273. Impreso.
- FUSS, DIANA. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. London & New York: Routledge, 1989. 23-37. Print.
- GARBER, MARJORIE. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992. Print.
- GARCÍA, EDUARDO JOSÉ JACINTO. "El *Libro de buen amor* como una obra abierta: una aproximación desde las teorías de Umberto Eco". *Centro Virtual Cervantes, 2006 – 2010*. 2006. Web.
- GARCÍA HERRERO, MARÍA C. "La marital corrección: un tipo de violencia aceptada en la Baja Edad Media". *Clio&Crimen*, 5 (2008): 39-71. Impreso.
- GARIANO, CARMELO. *El mundo poético de Juan Ruiz*. Madrid: Gredos, 1968. 48-245. Impreso.

- GARSHOWITZ, LIBBY. "Jewish Parody and Allegory in Medieval Hebrew Poetry in Spain". *The Convergence of Judaism and Islam*. Eds. Michael M. Laskier & Yaacov Lev. Florida: UP of Florida, 1968. 208-240. Print.
- GASTER, MOSHE. "Mishle Sendebār". En comité organizador (eds.), *Esta es para Yehuda: Antología de Artículos en la Sabiduría de Israel, homenaje al setenta cumpleaños del Rabino Principal, Yehuda Leib Landa de Johannesburgo*. Tel Aviv: Hapoel Hatsair Print, 1927. 7-39. Impreso en hebreo.
- גסטר, משה. "משלי סנדבר". בתוך ועד היובל (עורכים) *חזאת ליהודה: קובץ מאמרים בחכמת ישראל מוגש ליובל השבעים של הרב הראשי יהודה ליב לנדא מיהניסבורג*. תל אביב: הפועל הצעיר, 1927. ע"מ 7-39. מודפס.
- GAUNT, SIMON. *Troubadours and Irony*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 1-38. Print.
- GIMENO, ROSALIE. "Women in the Book of Good Love". *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: University of California Press, 1983. 84-96. Print.
- GINSBURG, ELLIOT K. "The many Faces of Kabbalah". *Hebrew Studies*, 36 (1995): 111-122. Print.
- GOETZ, RAINER H. "The Problematics of Gender / Genre in Vida i Sucesos de la Monja Alférez". *Women in the Discourse of Early Modern Spain*. Ed. Joan Cammarata. Gainesville: UP of Florida, 2003. 91- 107. Print.
- GOITEIN, SHELOMO DOV. *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Genizah*. Vol. I. Berkeley: University of California Press, 1967.
- GOLDBERG, H. "Sexual Humor in Misogynist Medieval *Exempla*". *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. B. Miller. Berkeley: University of California Press, 1982. 67-83. Print.
- GOLDIN, FREDERICK. "Array of Perspectives in the Early Courtly Love Lyric". *In Pursuit of Perfection*. Eds. Joan Ferrante & G. Economou. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1975. Print.
- . *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*. Ithaca & New York: Cornell UP, 1967. 1-106, 207-267. Print.
- GOLDSTIEN, DAVID, ed. *The Jewish Poets of Spain*. Middlesex: Penguin, 1965. Print.
- GONZÁLEZ PALENCIA, ÁNGEL. *Versiones castellanas del 'Sendebār'*. Madrid Granada: Imp. de la Viuda de E. Maestre, 1946. Impreso.

- GRIEVE, PATRICIA E. *Floire y Blancaflor y el romanticismo europeo*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. Print.
- GROSSMAN, ABRAHAM. *¿Acaso él te gobernará? La mujer en el pensamiento judío medieval*. Jerusalén: Centro Zalman Shazar de las Crónicas de los Judíos, 2010. Impreso en hebreo.
- גרוסמן, אברהם. *והוא ימשול בך? האשה במשנתם של חכמי ישראל בימי הביניים*. ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות היהודים, תש"ע. מודפס.
- . *Justas y Rebeldes: Mujeres judías en Europa durante la Edad Media*. Jerusalén: Centro Zalman Shazar de las Crónicas de los Judíos, 2001. Impreso en hebreo.
- . *חסידות ומורדות - נשים יהודיות באירופה בימי הביניים*. ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות היהודים, תשס"א. מודפס.
- GROSZ, ELIZABETH. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994. Print.
- GUZMÁN, JORGE. *Una constante didáctico-moral del 'Libro de buen amor'*. México D.F: State University of Iowa, 1963. 7-37, 112-141. Impreso.
- HAMILTON, MICHELLE et al, eds. *Wine, Women and Song: Hebrew and Arabic Literature of Medieval Iberia*. Newark: Juan de la Cuesta, 2004. Print.
- HANCOCK ZENIA. *The Spanish Shahrazad and her Entourage: The Powers of Stoytelling Women in 'Libro de los engaños de las mujeres'*, Phd Dissertation. 2004. Web.
- HARO, CORTÉS, MARTA. "El *Calila y Dimna* y el *Sendebat*. ¿Prosa sapiencial o de recreación? Reflexiones sobre su recepción en la Castilla del siglo XIII". *Quién hubiese tal ventura': Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. Ed. Andrew Beresford. London: Departement of Hispanic Studies Queen Mary & Westfield College, 1997. 85-96. Print.
- . "La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el Amadís de Gaula". *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Ed. Rafael Beltrán. Valencia: Universitat de València, 1998. 181-217. Impreso.
- HAXEN, ULF. "Kharjas in Hebrew Muwassahs". *Studies on the Muwassah and the Kharja: Proceedings of the Exeter International Colloquium*. Eds. Alan Jones & Richard Hitchcock. Oxford: Ithaca Press Reading for the Board of the Faculty of Oriental Studies Oxford University, 1991. 37-48. Print.
- HAYWOOD, LOUISE M. & LOUISE O. VASVARI, eds. *A Companion to the Libro de buen amor*. Woodbridge: Tamesis, 2004. Print.

- HAYWOOD, LOUISE M. "El fracaso amatorio del Arcipreste: el *Libro de buen amor* como *Arte de no amar*". *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el 'Libro de buen amor', Congreso homenaje a Jacques Joset*. Eds. Francisco Toro Ceballos y Laurette Godinas. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011. 163-178. Impreso.
- HAZAN, EPHRAIM. "¿Acaso existieron poetas de la corte y poesía cortés?". Eds. Judith Dishon y Shmuel Raphael. *Bikoret veParshanut*. Ramat Gan: La Universidad de Bar Ilan, 39 (2007): 9-15. Impreso en hebreo.
- חזן, אפרים. "האומנם משוררי חצר ושירה חצרנית?". עורכים יהודית דיסון ושמואל רפאל. *בקורת ופרשנות*. רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, 39 (תשס"ז): ע"מ 9-15. מודפס.
- HILTRY, GERHOLD. "Tradiciones occidentales en las *jarchas*". *Studies on the Muwassah and the Kharja: Proceedings of the Exeter International Colloquium*. Eds. Alan Jones & Richard Hitchcock. Oxford: Ithaca Press Reading for the Board of the Faculty of Oriental Studies Oxford University, 1991. 123-133. Print.
- HITCHCOCK, RICHARD. 1991. "Interpreting 'Romance' Kharjas". *Studies on the Muwassah and the Kharja: Proceedings of the Exeter International Colloquium*. Eds. Alan Jones & Richard Hitchcock. Oxford: Ithaca Press Reading for the Board of the Faculty of Oriental Studies Oxford University, 1991. 49-59. Print.
- HOLQUIST, MICHAEL. "Language as Dialogue". *Dialogism: Bakhtin and his World*. London & New York: Routledge, 2002. 40-66. Print.
- HOROVITZ, ELLIOTT. "The Rite to Be Reckless: on the Perpetration and Interpretation of Purim Violence". *Poetics Today*, 15, 1994: 9-54. Print.
- HUS, MATTI. "Alegoría y ficción: cuestiones de determinación del modo alegórico en la prosa rimada en España". *El libro de Israel Levín: investigaciones de literatura hebrea*, A. Eds. Ruben Tsur y Tova Rosen. Tel Aviv: Instituto Katz, 1995. 95-126. Impreso en hebreo.
- הוס, מתי. "אלגוריה ובדיון: סוגיות בקביעת מאפייניו של המודוס האלגורי בסיפורת המחורזת בספרד". *ספר ישראל לוי: קובץ מחקרים בספרות העברית לדורותיה*, א. עורכים ראובן צור וטובה רחן. תל אביב: מכון כץ, תשנ"ה. ע"מ 95-126. מודפס.
- . "La cuestión de identidad del autor de *Melitsat Efer veDinah*". *Las Investigaciones de Jerusalén en literatura hebrea: homenaje a Dan Pagis*. Eds. Menachem Brinker, Joseph Yahalom y Jonah Frenkel. Jerusalén: La Universidad Hebrea de Jerusalén, 10-11, 1988. 501-517. Impreso en hebreo.

- , "לשאלת זהותו של מחבר מליצת עפר ודינה". מחקרי ירושלים בספרות עברית: אסופת מאמרים לזכר דן פגיס. עורכים מנחם בריןקר, יוסף יהלום ויונה פרנקל. ירושלים: האוניברסיטה העברית, י"א, תשמ"ח. ע"מ 501-517. מודפס.
- , "La relación entre la novena *maqama* en el *Libro de las fábulas* de Yaacov ben Elazar y las Historias del Rey Salomón y la Reina de Saba". *El XVI Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo*. Jerusalén, 1 de Agosto 2013. Conferencia en hebreo.
- , "זיקתה של המחברת התשיעית בספר המשלים ליעקוב בן אלעזר לסיפורי המלך שלמה ומלכת שבא". הקונגרס הבינלאומי העשרים וששה למדעי היהדות. ירושלים, 1 באוגוסט 2013. הרצאה בעברית.
- , "Las versiones de *Minjat Yehudah sone hanashim*". *Asufat Kiryat Sefar: investigaciones en las ciencias del judaísmo y en crítica literaria*, 68 (1998): 59-83. Impreso en hebreo.
- , "מהדורותיה של מנחת יהודה שונא הנשים". אסופת קרית ספר: מחקרים במדעי היהדות וביקורות ספרים, סח (תשנ"ח): ע"מ 59-83. מודפס.
- , "Representaciones negativas de mujeres y feminidad en la poesía andalusí". *Teuda*, 19. Eds. Tova Rosen y Avner Holtzman. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2002. 27- 53. Impreso en hebreo.
- , "ייצוגים שליליים של נשים ונשיות בשירת האסכולה האנדלוסית". תעודה, יט. עורכים טובה רחן ואבנר הולצמן. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2002. ע"מ 27-53. מודפס.
- HUTCHEON, LINDA. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Psychology Press, 1994. 1-238. Print.
- HUTCHESON, GREGORY S. "Garoza's Gaze: Female Sexual Agency in the *Libro de buen amor*". *Under the Influence: Questioning the Comparative in Medieval Castile*. Eds. Cynthia Robinson & Leyla Rouhi. Boston: Leiden, 2005. 261-279. Print.
- IDEL, MOSHE. *Kabbalah: New Perspectives*. New Haven: Yale University Press, 1990. Print.
- , "La esposa y la concubina: la mujer en la mística judía". *¿Bendito, que me hizo mujer? La mujer en el judaísmo: desde la Biblia hasta nuestros días*. Eds. David Yoel Ariel, Maya Leibovitz y Yoram Mazor. Tel Aviv: Yediot Achronot, Chemed Books, 1999. 141- 157. Impreso en hebreo.
- אידל, משה. "הרעיה והפילגש: האשה במיסטיקה היהודית". ברוך שעשני אשה? האשה ביהדות - מהתנ"ך ועד ימינו. עורכים דוד יואל אריאל, מאיה ליבוביץ, יורם מזור. תל-אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 1999. ע"מ 141-157. מודפס.

- IRIGARY, LUCE. *Speculum of the Other Woman*, New York: Cornell UP, 1995.
- ISHAY, HAVIVA. "El texto como un intertexto: poemas hebreos y prosa árabe de amor en la Edad Media". *Investigaciones en la literatura hebrea de la Edad Media y el Renacimiento* (2002): 55-72. Impreso en hebreo.
- ישי, חביבה. "טקסט כאינטרטקסט: שירי אהבה עבריים וספורת האהבה הערבית בימי הביניים". *מחקרים בספרות העברית בימי הביניים ובתקופת הרנסאנס*, (תשס"ג): ע"מ 285-308. מודפס.
- . "'Hoy ya no mueren de amor': revivir una convención muerta en poemas laicos de amor en España". Eds. Judith Dishon y Shmuel Raphael. *Bikoret veParshanut*. Ramat Gan: La Universidad de Bar Ilan, 39 (2007): 17-42. Impreso en hebreo.
- . "'היום כבר לא מתים מאהבה': על אפשרות החזרתה לחיים של קונוונציה מתה בשירי אהבה חילוניים מספרד". עורכים יהודית דיסון ושמאל רפאל. *בקורת ופרשנות*. רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, 39 (תשס"ז): ע"מ 17-42. מודפס.
- . *Modelos en la literatura amorosa (gazel) laica en el entorno cultural de la España medieval*. Tesis de doctorado. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2001. Impreso en hebreo.
- . *דגמים בספרות האהבה (גזל) החילונית במרחב התרבותי של ספרד בימי הביניים*. עבודת דוקטור. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2001. מודפס.
- . "Sobre la rebeldía de Edipo de Todros Abulafia: un revisionista intelectual en el siglo XIII en España". *Ot leTovah: capítulos de investigación presentados a la Prof. Tovah Rosen, Mikan, Vol. XI, Il Prezenti - Vol. VI*. Eds. Eli Yassif, Havivah Ishay, Uriah Kfir. Beer Sheva y Tel Aviv: Dvir, 2012. 176-195. Impreso en hebreo.
- . "על מרידתו האדיפלית של טדרוס אבולעפיה, רוויזיוניסט אינטלקטואלי במאה השלוש עשרה בספרד". *אות לטובה - פרקי מחקר מוגשים לפרופסור טובה רזן, מכאן - כך י"א; איל פרזנטי - כך ו'.* עורכים עלי יסיף, חביבה ישי, אוריה כפיר. באר שבע ותל אביב: דביר, 2012. ע"מ 176-195. מודפס.
- JAMESON, FREDERIC. *El inconciente político: sobre la interpretación del texto literario como un acto social simbólico*. Trad. Hana Suker Shwager. Tel Aviv: Resling, 2004. Impreso en hebreo.
- ג'יימסון, פרדריק. *הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי*. תרגמת חנה סוקר שווגר. תל אביב: רסלינג, 2004. מודפס.
- JONES, ALAN & RICHARD HITCHCOCK, eds. *Studies on the Muwassah and the Kharja: Proceedings of the Exeter International Colloquium*. Oxford: Ithaca Press

- Reading for the Board of the Faculty of Oriental Studies Oxford University, 1991. 29-36. Print.
- JOSET, JACQUES. *Nuevas investigaciones sobre el 'Libro de buen amor'*. Madrid: Cátedra, 1988. 54-161. Impreso.
- JOSET, JACQUES, 2005. "Transformaciones de las metamorfosis amorosas. Juan Ruiz, Rodrigo Cota, Lope de Vega". *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005. Vol. 1, 95- 107. Impreso.
- JUÁREZ SAN JUAN, GLORIA LIBERTAD. "Elementos de construcción del erotismo en la lírica popular". *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos Orillas". Monterrey, México. Del 19 al 24 de julio de 2004*. Eds. Beatriz Mariscal y Aurelio González. México: Fondo de Cultura Económica, AIH, Tecnológico de Monterrey, el Colegio de México, 2004. 545-559. Impreso.
- KANTOR, SOFÍA. *El libro de Sindibad: variaciones en torno al eje temático "engaño-error"*. Anejo del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XLII. Madrid: Real Academia Española, 1988. Impreso.
- KAPLAN, GREGORY B. "Rodrigo Cota's *Diálogo entre el Amor y un Viejo*: A Converso Lament". *The Evolution of Converso Literature: The Writings of the Converted Jews of Medieval Spain*. Gainesville: UP of Florida, 2002. 71, 90-105. Print.
- KAUFFMAN, SHIRLEY et al, eds. *The Defiant Muse: Hebrew Feminist Poems from Antiquity to the Present: A Bilingual Anthology*. New York: The Feminist Press of the City University of New York, 1999. Print.
- KELLY, DOUGLAS. *Medieval Imagination: Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*. London: The University of Wisconsin Press, 1978. Print.
- KELLY, HENRY ANSGAR. "The Varieties of Love in Medieval Literature According to Gaston Paris". *Romance Philology*, XL, 3 (1987): 301-327. Print.
- KELLY, MARY JANE. "Virgins Misconceived: Poetic Voice in Mozarabic Kharjas". *La Crónica*, 19 (1990-1991): 1-23. Print.
- KIMCHI, RABBI DAVIDI. *Rabbi Davidis Kimchi Radicum Liber sive Hebreum Bibliorum Lexicon. Cum animadversionibus Eliae levitate*. Eds. Jo. H. R. Biensenthal y F. Lebrecht. Second edition. Jerusalem: Impensis G. Bethge, Typis Friedlaenderianis, 1967. 327. Print.
- KRAEMER J.L., ed. *Perspectives on Maimonides: Philosophical and Historical Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1991. Print.

- KRIBY, STEVEN D. "Juan Ruiz's *Serranas*: The Archiprest-Pilgrim and Medieval Wild Women". *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond a North American Tribute*. Ed. John S. Miletich. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986. 151-169. Print.
- KLEINSCHMIDT, HARALD. *Understanding the Middle Ages: The Transformation of Ideas and Attitudes in the Medieval World*, Woodbridge: Boydell Press, 2000. Print.
- KLINCK, ANNE L. "Introduction". *Medieval Woman's Song: Cross-cultural Approaches*. Eds. Anne L. Klinck and Ann Marie Rasmussen. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. 1-14. Print.
- KOPPELMANN CORNILLION, SUSAN, ed. *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, Ohio: University Popular Press, 1972. Print.
- KRISTEVA, JULIA. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986. Print.
- KRUK, REMKE. "Warrior Women in Arabic Popular Romance". *Journal of Arabic Literature*, 24, 1993: 213-230. Print.
- LACARRA, MARÍA JESUS. *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza, 1979. Impreso.
- . "Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana". *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Dir. Rina Walthaus. Ámsterdam & Atlanta: Rodopi, 1993. 23-43. Impreso.
- . "Representación de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), II, La mujer en la literatura española modos de representación desde la Edad Media hasta el Siglo XVII*. Coord. Iris M. Zavala. Madrid: Anthropos, 1995. 21-68. Impreso.
- LAURETIS, TERESA DE. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana Press University, 1987. Print.
- LAZAR, MOSHE. "Cantares de boda provenzales-catalanes (siglos XIV-XV)". *Libro de Haim Shirman: antología de investigaciones*. Eds. Shraga Abramson y Aharon Mirski. Jerusalén: Instituto Shoqen de Investigación del Judaísmo, 1970. 159-177. Impreso en hebreo.



לזר, משה. "שירי חתונה פרובנצאליים-קטאלניים (מאה י"ד-ט"ו)". *ספר חיים שירמן: קובץ מחקרים*. עורכים שרגא אברמסון ואהרן מירסקי. ירושלים: מכון שוקן למחקר היהדות, תש"ל. ע"מ 159-177. מודפס.

LECLANCHE, JEAN LUC. *Contribution a l'étude de la transmission des plus anciennes œuvres romanesques françaises. Un cas privilégié: Floire et Blancheflor. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, Mai 1977*. Vol. II. Lille: Service de Reproduction des Thèses, Université de Lille, 1980. Impreso.

LE GOFF, JACQUES. *The Medieval Imagination*. Trans. Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press, 1992. Print.

LE GOFF, JACQUES y NICOLAS TRUONG. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Trad. Josep M. Pinto. Barcelona: Paidós, 2003. Impreso.

LIBANSKY, RAYMOND. *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*. London: The Warburg Institute, 1981. Print.

LEVIN, ISRAEL. *Una capa engarzada: los diferentes géneros de la poesía laica hebrea en España*. 3 tomos. Tel Aviv: Hakibutz Hameuhad, 1995. Impreso en hebreo.

לוי, ישראל. מעיל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד. שלושה כרכים. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995. מודפס.

LEWIS, C. S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. London: Oxford UP, 1938. 1-111. Print.

LLOYD, GENEVIEVE. *The Man of Reason: 'Male' and 'Female' in Western Philosophy*. London: Methuen, 1984. Print.

LOMPERIS, LINDA & SARAH STANBURY, eds. *Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993. Print.

LÓPEZ PÉREZ, M. "La transmisión a la Edad Media de la ciencia médica clásica". *Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad tardía, Antg. Crist.* Murcia, XXIII, 2006. 899-911. Impreso.

LUBIN, ORLI. *Una mujer lee a otra mujer*. Haifa: Universidad de Haifa y Zmora Beitan, 2003. Impreso en hebreo.

לובין, אורלי. *אשה קוראת אישה*. חיפה: אוניברסיטת חיפה חמורה ביתן, 2003. מודפס.

MACPHERSON, IAN & ANGUS MACKAY. *Love, Religion and Politics in Fifteenth Century Spain*. Leiden, Boston & Collogne: Brill, 1998. Print.

- MALKIEL, MARÍA ROSA LIDA DE. *Juan Ruiz: selección del 'Libro de buen amor' y estudios críticos*. Buenos Aires: Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973. 291-338. Impreso.
- . "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*". *NRFH*, XIII (1959): 17-82. Impreso.
- MARIN, MANUELA. *Mujeres en Al Ándalus*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000. Impreso.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO. "El Buen Amor". *Revista de Occidente*, 27 (1965): 269-291. Impreso.
- MARTÍNEZ, ESTHER. 1992. "la estructura circular del *Libro de buen amor*". *AIH. Actas*, XI (1992): 25-32. Impreso.
- MARTZ, LINDA. *A Network of Converso Families in Early Modern Toledo: Assimilating a Minority*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003. Print.
- MASERA, MARIANA. "Canciones híbridas: la voz femenina popular". *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*. Eds. Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González. México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. 219- 247. Impreso.
- . "'Que non dormiré sola, non". La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica". *Nueva revista de filología hispánica*, Vol. L, N°1, (enero-junio 2002): 245-248. Impreso.
- MELAMED, ABRAHAM. "Maimonides on Women: Formless Matter or Potential Prophet". *Perspectives on Jewish Thought and Mysticism*. Eds. A. L. Ivry, E. R. Wolfson & Allan Arkush. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998. 99- 134. Print.
- MIAJA DE LA PEÑA, MARÍA TERESA. "La *fabla* y el *fablar* en el *Libro de buen amor*". Eds. Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González. *Expresiones de la Cultura y el Pensamiento Medievales*. México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. 523-537. Impreso.
- . "*Por amor d'esta dueña fiz trovas e cantares*". *Los Personajes femeninos en el 'Libro de buen amor', Arcipreste de Hita*. México: Biblioteca Crítica Abierta Sistema Universidad Abierta, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. Impreso.

- MILLER, BETH, ed. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1983. Print.
- MILLER, NANCY. "Rereading as a Woman: The Body as Practice". *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspective*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1986. Print.
- MIRRELL, LOUISE. *Women Jews and Muslims in the Texts of Reconquest Castile*. Michigan: The University of Michigan Press, 1996. Print.
- MIRSKI, AHARON. "La obra de los judíos de España en poesía y cántigas religiosas". *Patrimonio de Sefarad*. Ed. Haim Bainart. Jerusalén: Magnes, 1994. 118-149. Impreso en hebreo.
- אהרן מירסקי. "יצירתם של יהודי ספרד בפיוט ובשירה". *מורשת ספרד*. עורך חיים ביינארט. ירושלים: מאגנס, תשנ"ד. ע"מ 118 - 149. מודפס.
- MOI, TORIL. *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London & New York: Routledge, 1994. Print.
- MONROE, JAMES T. "Hispano-Arabic Poetry and the Romance Tradition". *The Legacy of Muslim Spain*. Ed. Salma Khadra Jayyusi. Leiden: E. J. Brill, 1992. Print.
- Montrose, Louis. "Renaissance Literary Studies and the Subject of History". *English Literary Renaissance*, 16, 1 (1986): 5-12. Print.
- MOORE, JOHN C. *Love in Twelfth Century France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972. Print.
- MORAL, CELIA DEL, ed. *Árabes, judías y cristianas: mujeres en la Europa medieval*. Granada, Universidad de Granada: Feminae, 1993. Impreso.
- MORAL DE CALATRAVA, P. *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*. Murcia: Nausícaä, 2008. Impreso.
- MORRAY-JONES, CHRISTOPHER. "Solomon and the Queen of Sheba". *A Transparent Illusion: The Dangerous Vision of Water in Hekhalot Mysticism: A Source-Critical and Tradition-Historical Inquiry*. Leiden: E.J.Brill, 2002. 230-289. Print.
- MOSHER STUARD, SUSAN. *Considering Medieval Women and Gender*. Burlington: Ashgate Variorum, 2010. Print.
- MURASHOV, IURII. "Bakhtin's Carnival and Oral Culture". *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*. Eds. Carol Adlam, Rachel Falconer, Vitalii Malkhlin & Alstair Renfrew. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997. 203-213. Print.

- NACHT, YAACOV. *Símbolos de mujer en nuestras fuentes antiguas, en nuestra literatura moderna y en la literatura de los pueblos*. Tel Aviv: La Editorial de los Discípulos del Autor, 1959. Impreso en hebreo.
- נאכט, יעקב. סמלי אשה במקורותינו העתיקים, בספרותנו החדשה ובספרות העמים. תל אביב: הוצאת ועד תלמידיו וחניכיו של המחבר, 1959. מודפס.
- NAVARRO PEIRO, ÁNGELES. *Narrativa hispanohebraica (Siglos XII-XV): introducción y selección de relatos y cuentos*. Córdoba: Ediciones el Almendro, 1989. Impreso.
- NEWMAN WILLIAMS, MARY y ANNE ECHOLS. *Between Pit and Pedestal: Women in the Middle Ages*. Princeton & New Jersey: Markus Wiener Publishers, 1993. Print.
- NIEDZIELSKI, H., RUNTE, H.R. & HENDRICKSON, W. eds. *Studies on the Seven Sages of Rome and other Essays in Medieval Literature*. Honolulu: Educational Research Associates, 1978. Print.
- NICOLAS, JAMES M. "The Concept of Woman in Medieval Arabic Poetry". *Maghreb Review*, 6, (1979): 85-88. Print.
- OETTINGER, AYELET. "Criticism of the Estates in Judah al-Harizi's *Book of Tahkemoni* and in European-Christian Literature of the Thirteenth Century: Affinity and Distinction". *Studies in Medieval Jewish Poetry: A Message upon the Garden*. Eds. Alessandro Guedes & Masha Itzhaki. Leiden & Boston: Brill, 2009. 85-96. Impreso.
- PAGALES, E. *Adán, Eva y la serpiente*. Barcelona: Crítica, 1990. 54, 101, 181-212. Impreso.
- PAGIS, DAN. *Renovación y tradición en la poesía laica hebrea*. Jerusalén: Keter, 1976. Impreso en hebreo.
- פגיס, דן. חידוש ומסורת בשירת החול העברית. ירושלים: כתר, 1976. מודפס.
- . "Convention and Experience: Hebrew Love Poetry in Spain and Italy". *Hebrew Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1978. 49-79. Print.
- . *El poema habla a su manera: investigaciones sobre la poesía hebrea medieval*. Jerusalén: Magnes, 1993. Impreso en hebreo.
- . השיר דבור על אופניו: מחקרים ומסות בשירה העברית של ימי הביניים. ירושלים: מאגנס, 1993. מודפס.

- PATTERSON, LEE. "On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies". *Speculum*, 65, 1 (1990): 87-108. Print.
- PÉREZ CASTRO, FEDERICO. *Poesía secular hispano-hebrea: traducción del hebreo de poemas, notas y prólogos a cada poeta*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas del Instituto de Filología, 1989. Impreso.
- PERRY, B. E. "The Origin of the *Book of Sindbad*". *Fabula*, 3 (1959-1960): 1-95. Impreso.
- PIERA, MONTSERRAT. "Minerva y la reformulación de la masculinidad en *Cristalán de España* de Beatriz Bernal". *Tirant*, 13 (2010): 73-88. Impreso.
- PELED CUARTAS, RACHEL. "Ecos desaparecidos: trazando voces masculinas y femeninas en la lírica judeoespañola tradicional". *Los sonidos de la lírica medieval hispánica*. Eds. Carmen Elena Armijo, Cristina Azuela y Manuel Mejía Armijo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. 293-328. Impreso.
- . "La mujer sometida y la mujer subversiva: deseo y carnaval en Juan Ruiz y Don Vidal Benbenist". *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el 'Libro de buen amor', Congreso homenaje a Jacques Joset*. Eds. Francisco Toro Ceballos y Laurette Godinas. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011. 381-388. Impreso.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL. "Mena y Cota: los otros autores de La Celestina". *La Celestina, V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional, Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 1999*. Eds. F.B. Pedraza, R. González Cañal y G. González Rubio. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha y Cortes de Castilla La Mancha, 2011. 147-164. Impreso.
- POOR, SARA S., & JANA K. SCHULMAN, JANA K., eds. *Women and Medieval Epic: Gender, Genre, and the Limits of Epic Masculinity*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. Print.
- POST, CHANDLER RATHFON. *Mediaeval Spanish Allegory*. New York: Gordon Press Publishers, 1971. 1-102, 138-145, 291-306. Print.
- RAHATSAVI, YEHUDA. "El motivo de la vejez en la poesía hebrea española". Eds. Menachem Tsvi Kadari, Netanel Katsburg y Daniel Sperber. *El Libro Anual de la Universidad de Bar Ilan, Ciencias del Judaísmo y Humanidades* 16-17. Ramat Gan: Universidad de Bar Ilan, 1979. 193-220. Impreso en hebreo.
- רהצבי, יהודה. "מוטיב הזיקנה בשירה הספרדית העברית". *ספר השנה של אוניברסיטת בר אילן מדעי היהדות ומדעי הרוח*, ט"ו – ט"ז. עורכים מנחם צבי קדרי, נתנאל קצבורג ודניאל שפרבר. רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, תשל"ט. ע"מ 193-220. מודפס.

- . "Influencias árabes en la literatura de la época de Sefarad". *Bar Ilán: El libro anual*, 6, 1968. 326-328. Impreso en hebreo.
- . "השפעות ערביות בספרות תקופת ספרד". *בר אילן: ספר השנה*, 6 (תשכ"ח): ע"מ 326-328. מודפס.
- RAMÍREZ CASTAÑÓN, MONTSERRAT. 2010. "Antroponimia Femenina en la antigua lírica popular hispánica". *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*. Eds. Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González. México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. 249-269. Impreso.
- RENFREW, ALSTAIR. "The Carnival without Laughter". *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*. Eds. Carol Adlam, Rachel Falconer, Vitalii Malkhlin & Alstair Renfrew. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997. 185-195. Print.
- REYNAL, VICENTE. *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*. Madrid: Playor Editorial S.A, 1988. Impreso.
- . *Las mujeres del Arcipreste de Hita: arquetipos femeninos medievales*. Barcelona: Puvill, 1991. Impreso.
- ROBERTSON JR., D. W. "The Concept of Courtly Love: an Impediment to the Understanding of Medieval Texts". *The Meaning of Courtly Love*. Ed. F. X. Newman. Albany: State University of New York Press, 1968. 1-18. Print.
- ROSEN, TOVA. "Acabar un poema: la última estrofa en las *moaxajas*". *Hasifrut*, 25 (1977): 101-108. Impreso en hebreo.
- רחון, טובה. "לגמור שיר: החטיבה האחרונה בשירי אזור". *הספרות*, 25 (1977): ע"מ 101-108. מודפס.
- . "Approaching the Finale: on the Penultimate Unit in the Hebrew *Muwashshah*". *Hebrew Studies*, 28 (1978): 117-131. Print.
- . "Cazando gacelas: una lectura subversiva de poesía amorosa hebrea medieval". *Mikan*, 2 (2001): 95-125. Impreso en hebreo.
- . "Circumcised Cinderella : The Fantasies of a Fourteenth-Century Jewish Author". *Prooftexts*, 20, 1-2 (2000b): 87-110. Print.
- . *Hunting Gazelles. Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*. Trans. Oran Moked. Tel Aviv: University of Tel Aviv, 2006. Impreso en hebreo.
- . *ציד הצבייה: קריאה מיגדרית בספרות העברית מימי הביניים*. מתרגם אורן מוקד. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2006. מודפס.

- "La fábula de la sabiduría y el amor: eros e intelecto en el *Primer cuaderno (maqama)* de Yaacov ben Elazar". *Investigaciones en la literatura hebrea de la Edad Media y el Renacimiento*, (2002): 191-212. Impreso en hebreo.
- "משל שכל עלי אהב: ארוס ואינטלקט במחברת הראשונה של יעקב בן אלעזר". *מחקרים בספרות העברית בימי הביניים ובתקופת הרנסאנס*. (תשס"ג): ע"מ 191-212. מודפס.
- "La ropa y la infidelidad: representaciones femeninas en la literatura hebrea medieval". *Mutar*, 5 (1977a): 81-84. Impreso en hebreo.
- "הבגד והבגידה: ייצוגים נשיים בספרות העברית של ימי הביניים". *מותר*, 5 (1997): ע"מ 81-84. מודפס.
- *Las moaxajas hebreas en la Edad Media*. Haifa: Universidad de Haifa, 1985. Impreso en hebreo.
- *לאזור שיר: על שירת האזור העברית בימי הביניים*. חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 1985. מודפס.
- "Love and Race in a Thirteenth-Century Romance in Hebrew, with a Translation of *The Story of Maskil and Peninah* by Jacob ben Elazar". *Florilegium*, 23, 1 (2006b): 155-172. Print.
- "Manierismo literario como una característica de arcaísmo cultural: el retrato cultural de Todros Abulafia". *Sadan: Investigaciones de literatura hebrea*, A. Ed. Dan Laor. Tel Aviv: Mifalim Universitaim, 1994. 49-76. Impreso en hebreo.
- "מאנייריזם ספרותי כפן של ארכאיזם תרבותי: קווים לדיוקנו התרבותי של טודרוס אבולעפיה". *סדן: מחקרים בספרות העברית א*. עורך בתוך דן לאור. תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1994. ע"מ 49-76. מודפס.
- "On Tongues Being Bound and Let Loose: Women in Medieval Hebrew Literature". *Prooftexts*, 8,1 (1988): 67-87. Print.
- "Poesía de vanguardia en la Edad Media (sobre la Poética de la Poesía Estrófica)". *Ahshav*, 25-28 (1973): 141-155. Impreso.
- "Representaciones de mujeres en la poesía hispano-hebrea". *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía: VI curso de cultura hispano-judía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Coords. Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz Badillos. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998. 123-138. Impreso.
- *Secular Hebrew Poetry in the Middle Ages*. Tel Aviv: Hakibutz Hameuhad, 1997. Impreso en hebreo.
- *שירת החול העברית בימי הביניים*. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד וקרן יהושע קבינוביץ לאמנויות, 1997. מודפס.

- . "Sexual Politics in a Medieval Hebrew Marriage Debate". *Exemplaria*, 12, 1 (2000a): 157-184. Print.
- . "Sin habitación suya". *Mozna'im*, 77, 2 (2003): 37-40. Impreso en hebreo.
- . "בלי חדר משלהן". *מאזניים*, ע"ז, 2 (תשס"ד): ע"מ 37-40. מודפס.
- ROSEN, TOVA & ALI YASSIF. "The Study of Hebrew Literature of the Middle Ages: Major Trends and Goals". *The Oxford Handbook of Jewish Studies*. Eds. Martin Goodman, Jeremy Cohen & David Sorkin. Oxford: Oxford UP, 2003. Print.
- ROTH, NORMAN. 1996. "A Note on Research into Jewish Sexuality in the Medieval Period". *Handbook of Medieval Sexuality*. Eds. Vern L. Bullough & James A. Brundage. New York: Garland, 1996. 309-317. Print.
- . "The 'Wiles of Women' Motif in the Medieval Hebrew Literature of Spain". *Hebrew Annual Review*, 2 (1978): 145-165. Print.
- ROUHI, LEYLA. *Mediation and Love: A Study of the Medieval Go – Between in Key Romance and Near-Eastern Texts*. Leiden: Brill, 1999. Print.
- RUSSO, MARY. "Female Grotesque: Carnival and Theory". *Mikhail Bakhtin*. Ed. Michael E. Gardiner. London: Sage Publications, 2003. 71-85. Print.
- . *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. New York: Routledge, 1995. Print.
- RUIZ DOMÍNGUEZ, JUAN ANTONIO. "La interpretación de la mujer en el *Libro de buen amor*". *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el 'Libro de buen amor', Congreso homenaje a Jacques Joset*. Eds. Francisco Toro Ceballos y Laurette Godinas. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011. 397-408. Print.
- RUNTE, H.R., J.K. WIKLEY & A.J. FARRELL. *The Seven Sages of Rome and the Book of Sindbad: An Analytical Bibliography, with the Collaboration of the Society of the Seven Sages*. New York: Garland Pub, 1984. Print.
- Actualizaciones en: [http://myweb.dal.ca/hrunte/seven\\_sages.html](http://myweb.dal.ca/hrunte/seven_sages.html)
- SÁENZ-BADILLOS, ÁNGEL. "The Literary World of Shelomoh Bonafed". *Studies in Medieval Jewish Poetry: A Message upon the Garden*. Eds. Alessandro Guetta & Masha Itzhaki. Leiden & Boston: Brill, 2009. 167-184. Print.
- SALISBURY, JOYCE E. "Gendered Sexuality". *Handbook of Medieval Sexuality*. Eds. Vern L. Bullough & James A. Brundage. New York: Garland, 1996. 81-102. Print.
- SÁNCHEZ MONTES, MARÍA JOSÉ. "Lo grotesco en el *Libro de buen amor*: una aproximación Bakhtiniana". *Quién hubiese tal ventura': Medieval Studies in*



- Honour of Alan Deyermond*. Ed. Andrew M. Beresford. London: Department of Hispanic Studies Queen Mary & Westfield College, 1997. 77-83. Print.
- SAVOYE, JACQUELINE FERRERAS. "El Buen Amor, La Celestina: la sociedad patriarcal en crisis". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), II, la mujer en la literatura española: modos de representación desde la Edad Media hasta el Siglo XVII*. Coord. Iris M. Zavala. Madrid: Anthropos, 1995. 69-100. Impreso.
- SCHEINDLIN, RAYMOND. *The Gazelle: Medieval Hebrew Poems on God, Israel and the Soul*, Philadelphia: Jewish Publication Society, 1991. Print.
- . *Wine, Women and Death: Medieval Hebrew Poems on the Good Life*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1991. Print.
- SCHEINDLIN, REUVEN. "Las historias de amor de Yaacov ben Elazar: entre literatura árabe y romance". *Actas del Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo XI*. Vol. III. Jerusalén: La Unión Mundial de Ciencias del Judaísmo, 1993. 16-20. Impreso en hebreo.
- שיינדלין, ראובן. "סיפורי האהבה של יעקב בן אלעזר: בין ספרות ערבית לספרות רומנס". *דברי הקונגרס האחד-עשר למדעי היהדות, ג- י בתמוז תשנ"ג 22-29 ביוני 1993, חטיבה ג' היצירה הרוחנית, כרך שלישי ספרות עברית וספרויות היהודים*. ירושלים: האיגוד העולמי למדעי היהדות, תשנ"ד. ע"מ 16-20. מודפס.
- SCHIRMANN, HAYYIM. *La historia de la poesía y el drama hebreos en la Edad Media*. Jerusalén: Instituto Bialik, 1979. Impreso en hebreo.
- שירמן, חיים. *תולדות השירה והדרמה העברית בימי הביניים*. ירושלים: מוסד ביאליק, 1979. מודפס.
- . *La Historia de la Poesía Hebrea en la España Cristiana y al Sur de Francia*. Ed. Ezra Flaisher (actualización). Jerusalén: Magnes, 1997. Impreso en hebreo.
- . *תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת*. עורך עזרא פליישר (עדכן והשלים). ירושלים: מאגנס, תשנ"ז. מודפס.
- . *La historia de la poesía hebrea en la España musulmana*. Ed. Ezra Flaisher. Jerusalén: Magnes, 1995. Impreso en hebreo.
- . *תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית*. עורך עזרא פליישר. ירושלים: מאגנס, 1995. מודפס.
- . "Les contes rimées de Jacob ben Elazar de Tolède," *Etudes d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, I. 1962. 285-297. Impreso.

- ."Maimónides y la poesía hebrea", *Moznaim*, 3 (1935): 433-436. Impreso en hebreo.
- ."הרמב"ם והשירה העברית". *מאזניים*, ג' (תרצ"ה): ע"מ 433-436. מודפס.
- SCHWARTZ, DOV. "El descenso religioso-espiritual de la comunidad judía en España a finales del siglo XIV". *Peamim* 46-7 (1991): 92-114. Impreso en hebreo.
- שוורץ, דב. "הירידה הרוחנית-דתית של הקהילה היהודית בספרד בסוף המאה הי"ד". *פעמים*, 46-47 (תשנ"א): ע"מ 92-114. מודפס.
- ."La investigación de los círculos filosóficos en España y Provenza antes de la Expulsión". *Peamim*, 49 (1992): 5-19. Impreso en hebreo.
- ."לחקר החוגים הפילוסופיים בספרד ובפרובאנס לפני הגירוש". *פעמים*, 49 (תשנ"ב): ע"מ 5-19. מודפס.
- .*Viejo en nuevo recipiente: la teoría neoplatónica en la filosofía judía del siglo XIV*. Jerusalén: Instituto Bialik e Institución Ben Tsvi, 1997. Impreso en hebreo.
- ."ישן בקנקן חדש: משנתו העיונית של החוג הנאופלטוני בפילוסופיה היהודית במאה ה-14". ירושלים: מוסד ביאליק ומכון בן צבי, תשנ"ז. מודפס.
- SCHWARTZBAUM, HAIM. "Female Fickleness in Jewish Folklore". *Jewish Folklore between East and West: Collected Papers*. Ed. Ali Yassif. Beer Sheva: Ben Gurion University of the Negev Press, 1989. 173-196. Print.
- SEGAL, DAVID. "*Las fábulas de Yaacov ben Elazar*. La esencia de la *Sétima Maqama*". *De manera científica: homenaje a Aharon Mirski*. Ed. Tsvi Malachi. Lod: Instituto Haberman para la Investigación Literaria, 1986. 353-363. Impreso en hebreo.
- סגל, דוד. "משלי יעקוב בן אלעזר- למהות המחברת השביעית". *באורח מדע: ספר היובל לאהרון מירסקי*. עורך צבי מלאכי. לוד: מכון הברמן למחקרי ספרות, 1986: ע"מ 353-363. מודפס.
- SEGURA GRAÍÑO, C. "La cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante". *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Eds. Inés Monteiro Arias, Ana Belén Muñoz Martínez y Fernando Villaseñor Sebastián. Madrid: Biblioteca de Historia del Arte CSIC, 2009. 93-100. Impreso.
- ."La situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el Medievo hispano". *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del coloquio celebrado en la Casa Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Eds. Yves-

- René Fonquerne y Alfonso Esteban. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1986. 121-135. Impreso.
- . "¿Son las mujeres un grupo marginado?". *Jornadas de los marginados en el mundo medieval y moderno*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2000. 107-118. Impreso.
- SHAHAR, SHULAMIT. "La cultura cortés". *El patrimonio medieval*. Tel Aviv: Ministerio de Defensa, 1985. 103-110. Impreso en hebreo.
- שחר, שולמית. "התרבות החצרנית". *מורשת ימי הביניים*. תל אביב: משרד הביטחון, תשמ"ה. ע"מ 103-110. מודפס.
- SINGER, CHARLES & DOROTHEA WALEY. "The Jewish Factor in Medieval Thought". *The Legacy of Israel*. Eds. Edwyn R. Bevan & Charles Singer. Oxford: Clarendon Press, 1927. 173-282. Print.
- SNOW, JOSEPH T. "'Sobre cada fabla se entiende otra cosa sin lo que se alega en la razón fermosa' (1631cd): más sobre la problemática entre emisor y receptor(es) en el *Libro de buen amor*". *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el 'Libro de buen amor', Congreso homenaje a Jacques Joset*. Eds. Francisco Toro Ceballos y Laurette Godinas. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011. 449-459. Impreso.
- SOLTERER, HELEN. "Figures of Female Militancy in Medieval France". *Signs: Journal of Women and Culture and Society*, 16 (1991): 522-549. Print.
- SPEARING, A. C. *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love Narratives*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 1-25. Print.
- SPIEGEL, GABRIEL. "Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media". *Historia y literatura*. Comp. Françoise Perus. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994. 123-161. Impreso.
- STAFFORD, PAULINE & ANNEKE B. MULDER-BAKKER, eds. *Gendering the Middle Ages: A Gender and History Special Issue*. Oxford, Malden & Mass.: Blackwell Publishers, 2001.
- STERN, S.M. "Imitaciones de *moaxajas* árabes en la poesía hebrea de España". *Tarbiz*, XVIII, 2 (1947): 168-187. Impreso en hebreo.
- שטרן, ש. מ. "חיקוי מושחות ערביים בשירת ספרד העברית". *תרביץ*, י"ח, ג-ד (תש"ז): ע"מ 168-187. מודפס.
- SULEIMAN, SUSAN RUBIN, ed. *The Female Boday in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge & Mass.: Harvard UP, 1986. Print.

- TAL, ILAN. "You Shall not Suffer a Witch to Live: Witches in Ancient Jewish History". *Silencing the Queen: the Literary Histories of Shelamzion and Other Jewish Women*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2006. 214-258. Print.
- TALMAGE, FRANK. "Apples of Gold: The Inner Meaning of Sacred Texts in Medieval Judaism". *Jewish Spirituality: From the Bible through the Middle Ages* Ed. Arthur Green. New York: Crossroad, 1987. 313-355. Print.
- TANENBAUN, ADENA. *The Contemplative Soul: Hebrew Poetry and Philosophical Theory in Medieval Spain*. Leiden: Brill, 2002. Print.
- TARGARONA BORRÁS, JUDIT & RAYMOND P. SCHEINDLIN. "Literary Correspondence between Benvenist ben Lavi and Solomon ben Meshulam de Piera". *Revue des Études Juives*, CLX 1-2 (2001): 61-133. Print.
- TARGARONA BORRÁS, JUDIT & TIRZA VARDI. "Critical Editions of the Poetical Correspondence between Vidal Benvenist and Solomon de Piera". *Studies in Medieval Jewish Poetry: A Message upon the Garden*. Eds. Alessandro Guedda & Masha Itzhaki. Leiden & Boston: Brill, 2009. 185-243. Print.
- TAYLOR, BARRY. "Poet of the Desert: Hermits and Scorpions in the *Diálogo entre el Amor y un Viejo*". *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. Eds. Ian Macpherson, Ralph Penny. London: Tamesis Books, 1997. 461-462. Print.
- TAYLOR, JANE H. M. "The Lyric Insetion: Toward a Functional Model". *Courtly Literature Culture and Context: Selected Papers from the 5<sup>th</sup> Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*. Eds. Keith Busby & Erik Kooper. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990. 539-548. Print.
- TENA TENA, GLORIA. "La mujer. Los por qué de su discriminación en los estudios históricos y los cambios habidos en su participación en el mundo laboral". *Acciones e investigaciones sociales*, 1 (1991): 61-68. Impreso.
- THIÉBAUX, MARCELLE. *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature*. Ithaca & London: Cornell UP, 1974. Print.
- THOMASSET, C. "La naturaleza de la mujer". Eds. G. Duby y M. Perrot. *Historia de las mujeres en occidente*, Vol. II. Madrid: Taurus, 1992. 72-104. Impreso.
- TOBI, YOSEF. *Acercamiento y reproche: las relaciones poéticas entre la poesía hebrea y la árabe en la Edad Media*. Haifa: Universidad de Haifa y Zmora Beitan, 2000. Impreso en hebreo.

יוסף טובי. קירוב ודחייה: יחסי השירה העברית והשירה הערבית בימי הביניים. חיפה, אוניברסיטת חיפה חמורה ביתן, 2000. מודפס.

—. "Body and Soul in Spanish Hebrew Poetry against the Background of Muslim-Arabic Culture". *Between Hebrew and Arabic Poetry: Studies in Spanish Medieval Hebrew Poetry*. Leiden & Boston: Brill, 2010e. 293-320. Print.

—. "De Babel a Sefarad: Dunash Ben Labrat el fundador de la poesía laica hebrea en la Edad Media". *Dahak*, 4 (2014): 15-43. Impreso en hebreo.

—. "מבבל לספרד: דונש בן לברט מייסד האסכולה של שירת החול העברית בימי הביניים", *דחק*, ד (תשע"ד 2014), 15-43. מודפס.

—. "Love in Hebrew Secular Poetry in the Setting of Medieval Arabic Poetry". *Between Hebrew and Arabic Poetry: Studies in Spanish Medieval Hebrew Poetry*. Leiden & Boston: Brill, 2010c. 116-147. Print.

—. "Maimonides' Attitude towards Secular Poetry, Secular Arab and Hebrew Literature, Liturgical Poetry, and towards Their Cultural Environment". *Between Hebrew and Arabic Poetry: Studies in Spanish Medieval Hebrew Poetry*. Leiden & Boston: Brill, 2010e. Print.

—. "Secular Hebrew Poetry in Spain as Courtly Poetry: Is It Indeed?". *Between Hebrew and Arabic Poetry: Studies in Spanish Medieval Hebrew Poetry*. Leiden & Boston: Brill, 2010a. 3-24. Print.

—. "The Beloved Woman as a Metaphor for Divine Wisdom in the Poems of Selomo ibn Gabirol". *Between Hebrew and Arabic Poetry: Studies in Spanish Medieval Hebrew Poetry*. Leiden & Boston: Brill, 2010d. 229-260. Print.

—. "The Secular Hebrew Poet as Culture Hero in the Middle Ages". *Between Hebrew and Arabic Poetry: Studies in Spanish Medieval Hebrew Poetry*. Leiden & Boston: Brill, 2010b. 25-49. Print.

TSUR, REUVEN. *Entre poética cognitiva y poética histórica*. Tel Aviv: Hakibutz Hameuhad, 2000. 75-90. Impreso en hebreo.

צור, ראובן. *בין פואטיקה קוגניטיבית לפואטיקה היסטורית*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000. עמ' 75-90. מודפס.

VALENCIA, ADRIANA & SHAMMA BOYARIN. "'Ke adame filiolo alieno': Three Muwassahat with the same Kharja". *Wine, Women and Song: Hebrew and Arabic Literature of Medieval Iberia*. Eds. Michelle M. Hamilton, Sarah J. Partoy & David A. Wacks. New York, Delaware: Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, 2014. 75-85. Print.

- VARDI, TIRTSA. *Los poemas de Don Vidal Benbenist: edición crítica, A-D*. Tesina de Máster. Jerusalén: La Universidad Hebrea de Jerusalén, 1987. Impreso en hebreo.
- ורדי, תרצה. שירי דון וידאל בנבנשת: מהדורה בקורתית, בלוויית מבוא, מקורות ובאור, א-ד. עבודת מוסמך. ירושלים: האוניברסיטה העברית בירושלים, תשמ"ז. מודפס.
- . *"Adat Nognim" en Zaragoza: la poesía laica, A-B*. Tesis Doctoral. Jerusalén: La Universidad Hebrea de Jerusalén, 1996. Impreso en hebreo.
- . *עדת הנוגנים בסרגוסה: שירת החול, א-ב*. עבודת דוקטור. ירושלים: האוניברסיטה העברית בירושלים, תשנ"ו. מודפס.
- VETTERLING, MARY- ANNE. "Los siete pecados capitales en el *Libro de buen amor* a la luz de la teoría del entrelazamiento". *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid. 6-11 de julio de 1998*. Vol. I. Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Madrid: AIH, Editorial Castalia, Fundación Duques de Soria, 1998. 244-248. Impreso.
- VIGUERA, MARIA J., ed. *La mujer en Al Ándalus: reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid; Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1989. Impreso.
- WADE LABARGE, M. *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea Editoriales, 1996. 37-69. Impreso.
- WALKER, ROGER M. 1970. "'Con miedo de la muerte la miel no es sabrosa': Love, Sin and Death in the *Libro de buen amor*". *'Libro de buen amor' Studies*. Ed. G.B. Gybbon Monypenny. London: Tamesis Books, 1970. 231-252. Print.
- WALTER CORIETO, R. OAR. "La mujer en la Edad Media. Algunos aspectos". *Revista Teología*, XLIII, 91 (2006): 655-670. Impreso.
- WEINSTEIN, NATALI. *Manuscrito 100 Vaticano 'Mishle Sendebat'*. Tesina de Máster. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2009. Impreso en hebreo.
- וויינשטיין, נטלי. כתב יד 100 ותיקן "משלי שנדבר". עבודת מוסמך. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2009. מודפס.
- WHITMAN, JON. *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford: Clarendon Press, 1987. 1-13, 263-268. Print.
- WILLS, CLAIR. "Upsetting the Public: Carnival Hysteria and Women's Texts". *Bakhtin and Cultural Theory*. Eds. Ken Hirschkop & David Shepherd. Manchester: Manchester UP, 1989. 130-151. Print.

- WOLF, NOEMI. *Mito y belleza: el uso de representaciones de belleza en contra de mujeres*. Trads. Dror Fomental y Hanah Nave. Tel Aviv: Hakibutz hameuhad, Migdarim, 2004. Impreso en hebreo.
- נעמי וולף. *מיתוס ויופי: השימוש בייצוגים של יופי נגד נשים*. מתרגמים דרור פומנטל וחנה נה. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, 2004. מודפס.
- YAHALOM, YOSEF. "La *maqama* romance". *El XVI Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo*. Jerusalén, 30 de Julio. (Conferencia en hebreo).
- יהלום, יוסף. "המקאמה הרומאנסית". *הקונגרס הבינלאומי העשרים וששה למדעי היהדות*. ירושלים, 30 ביולי 2013. הרצאה בעברית.
- . "The Kharja in the Context of its Muwassah". Eds. David Vainfeld & Judith Bar El. *Investigaciones de Jerusalén en literatura hebrea*, 14. Jerusalén: Magnes, 1993. 1-13. Impreso en hebreo.
- יהלום, יוסף. "התגשמות האהבה בשירי אזור עבריים". עורכים בתוך דוד ויינפלד ויהודית בר אלץ *מחקרי ירושלים בספרות עברית*, י"ד. ירושלים: מאגנס, 1993. ע"מ 1-13. מודפס.
- YARDEN, DOV. "La verdad mundial cambió su orden: un nuevo poema de Don Vidal Benveniste". *Libro de Shalom Sivan: antología de artículos*. Ed. Abraham Even Shushan. Jerusalén: Kiryat Sefer, 1980. 371-374. Impreso en hebreo.
- ירדן, דב. "אמת עולם סדריו החליף- שיר חדש לדון וידאל בנבנשת". *ספר שלום סיון: אסופת דברי עיון וספרות*. עורך בתוך אברהם אבן שושן. ירושלים: קרית ספר, ע"מ 371-374. מודפס.
- . "Nuevos poemas de amor de Don Vidal Benveniste". *Moznaim*, 36 (1973): 98-104. Impreso en hebreo.
- ירדן, דב. "שירי אהבה חדשים לדון וידאל בנבנשת". *מאזניים*, 36 (1973): ע"מ 98-104. מודפס.
- YASIF, ALI. *Como una gema engarzada: antología de cuentos hebreos populares de la Edad Media*. Tel Aviv: Hakibutz hameuhad. Impreso en hebreo.
- יסיף, עלי. *כמרגלית במשבצת, קובץ הסיפורים העברי בימי הביניים*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004. מודפס.
- . *El cuento popular hebreo: sus orígenes, tipos y sentido*. Jerusalén: Instituto Bialik, 1999. Impreso en hebreo.
- יסיף, עלי. *סיפור העם העברי: תולדותיו, סוגיו ומשמעותו*. ירושלים: מוסד ביאליק, 1999. מודפס.

- . "El fuego entre sus piernas: sobre autoridad y sentido en el cuento popular hebreo de la Edad Media". *Investigaciones en literatura hebrea de la Edad Media y el Renacimiento*. 2002. 285-308. Impreso en hebreo.
- . "האש שבין רגליה: על אוטוריטה ומשמעות בסיפור העברי של ימי הביניים". *מחקרים בספרות העברית בימי הביניים ובתקופת הרנסאנס*. תשס"ג. ע"מ 285-308. מודפס.
- ZAVALA, IRIS M. 1995. "Introducción: el canon, la literatura y las teorías feministas". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), II, La mujer en la literatura española: modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Coord. Iris M. Zavala. Madrid: Anthropos, 1995. 9-20. Impreso.
- ZEMACH, DAVID B. "Dos *moaxajas* hebreas con el mismo final árabe". *Tarbíz*, LII, 3 (1983): 611-619. Impreso en hebreo.
- צמח, דוד ב. "שני שירי-אזור עבריים עם אותה סיומת ערבית". *תרביץ*, נ"ב, ד (תשמ"ג): ע"מ 611-619. מודפס.